# DAS BILDNIS IN HAMBURG

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/dasbildnisinhamb01lich

DER KUNSTVEREIN ZU HAMBURG

ALFRED LICHTWARK

# DAS BILDNIS
## IN HAMBURG

ALS MANUSKRIPT GEDRUCKT

I. BAND

HAMBURG 1898

DRUCK DER VERLAGSANSTALT
UND DRUCKEREI A.-G. (VORM.
J. F. RICHTER) IN HAMBURG

THE GETTY CENTER
LIBRARY

JUSTUS BRINCKMANN

UND

JULIUS LESSING

VOM VERFASSER GEWIDMET

# INHALTSVERZEICHNIS


| | Seite |
|---|---|
| Inhaltsverzeichnis | IX |
| Vorwort | XI |
| Einleitung | 1 |
| Bildnis und Bildnismalerei | 10 |
| Das fünfzehnte Jahrhundert | 73 |
| Das sechzehnte Jahrhundert | 79 |
| Das siebzehnte Jahrhundert | 83 |
| Unbekannte Bildnismaler — XVI. bis XVII. Jahrhundert | 90 |
| David Kindt | 92 |
| Jurian Jacobs | 99 |
| Gerd Dittmars | 103 |
| Hendrich Dittmars | 105 |
| Joachim Luhn | 107 |
| Elias Galli | 112 |
| Matthias Scheits | 114 |
| Ottomar Elliger der Ältere | 123 |
| Joachim Zacharias Kneller | 125 |
| Das achtzehnte Jahrhundert, erste Hälfte | 127 |
| Balthasar Denner | 132 |
| Jacob Denner | 143 |
| Dominicus van der Smissen | 144 |
| Maria Eggebecken | 148 |
| Anton Paulsen | 150 |
| Theodor Friedrich Stein | 155 |

Johann Rundt . . . . . 158
David Lüders . . . . . 158
Johann Friedrich Pfeiffer . . . . . 159
Anhang
I. Die Miniatur . . . . . 160
II. Die Silhouette . . . . . 171
III. Der Kupferstich . . . . . 175
Verzeichnis der Abbildungen . . . . . 185
Verzeichnis der Dargestellten . . . . . 189
Register . . . . . 191

# VORWORT

Der Text der vorliegenden Publikation sollte ursprünglich aus kurzen erläuternden Notizen zu den Abbildungen bestehen.

Bei der Ausarbeitung erschien es mir mehr und mehr zweifelhaft, ob damit den Wünschen und Bedürfnissen des Leserkreises, an den sich die Darstellung wendet, entsprochen wäre.

Da das Werk ausschliesslich für die Mitglieder des Kunstvereins bestimmt ist, und da ich nicht die Absicht habe, es später in den Buchhandel zu geben, lag keinerlei Hindernis vor, es dem Zweck in Anlage und Ausführung nach Kräften anzupassen. Ich habe mich deshalb überall gefragt, was wohl den Nichtfachmann zu wissen interessieren könnte, was ihm von Nutzen und was, als blosse Notiz, überflüssig erscheinen dürfte, und schliesslich, welche Fingerzeige ihm helfen könnten, sich in die historische und künstlerische Beobachtung des Bildnisses selbständig hineinzuarbeiten.

Die Folge war eine vollständige Umgestaltung des Planes.

In einer längeren Einleitung über Bildnis und Bildnismalerei ist der Versuch gemacht worden, in die soziale, politische und künstlerische Funktion des Bildnisses einzuführen und die Mittel zu einer selbständigen Beobachtung des sachlichen Inhalts zu geben, dessen Bewältigung hier wie überall die Voraussetzung des künstlerischen Genusses bildet.

Ebenso erhielten die einzelnen Abschnitte längere oder kürzere orientierende Einleitungen, die immer darauf berechnet sind, Material und Methode für ein selbständiges Einarbeiten an die Hand zu geben. Als Anhang kamen sodann kurze Abschnitte über Miniaturmalerei, Silhouette, Kupferstich, Lithographie und Daguerreotypie hinzu.

Bei den Künstlern konnte es nun nicht mit der Aufzählung der Daten und Lebensumstände sein Bewenden haben. Es musste der Versuch gemacht werden, jeden einzelnen aus seinen Werken zu charakterisieren. Die Art der Behandlung richtete sich nach dem Material. Genügten die noch vorhandenen Bildnisse, so ist darüber nicht hinausgegangen. Wo bei einem so hervorragenden Künstler wie Matthias Scheits die Bildnisse fast sämtlich verloren gegangen sind, wurden die übrigen Werke zur Charakteristik herangezogen. Künstler, deren Wirken nur litterarisch oder traditionell bezeugt ist, sind im allgemeinen weggelassen. Eine Ausnahme macht u. a. Elias Galli, der nach der mündlichen Tradition sehr bedeutende Bildnisse gemalt haben soll, und von dem an bezeugten Originalen fast nichts nachzuweisen war.

Überall habe ich, soweit irgend möglich, unterdrückt, was nur den Gelehrten angeht, was nur Notiz ist.

Der Umfang des Werkes hat sich trotzdem von den ursprünglich angenommenen acht bis zehn Bogen auf etwa fünfundfünfzig erweitert, und die Zahl der Abbildungen musste verdreifacht werden. Dem Vorstande des Kunstvereins fühle ich mich zu grossem Dank verpflichtet, dass er die erheblichen Opfer, die diese Umwandlung erforderte, nicht gescheut hat, und dass er den auf Weihnacht 1897 berechneten Termin der Fertigstellung des Werkes aus Rücksicht auf meine sehr beschränkte Musse hinausgeschoben hat.

Wie es nun vorliegt, ist es kein Werk der Kunstgeschichte, sondern der Kunstpflege. Sein Zweck liegt nicht in der Ver-

mehrung und Verbreitung kunsthistorischen Wissens, sondern in der Pflege der Fähigkeit und der Gesinnung, die die gegenwärtige und die kommende Kunst tragen sollen. Ist das Bewusstsein in Hamburg erst einmal vorhanden, dass wir eine alte, reiche und bedeutende künstlerische Vergangenheit haben, so lässt es sich wohl unschwer in Willen umsetzen. »Man soll alles nur wissen, des Thuns willen.«

Dass trotz dieser Einschränkung der kunstgeschichtliche Inhalt manches Neue bietet, liegt an dem bisher so gut wie unbearbeiteten Stoff. Mit Ausnahme der verdienstvollen Publikation über die Lithographie in Hamburg von Dr. Ernst Zimmermann und dem Hamburger Künstlerlexikon des Vereins für Hamburgische Geschichte fehlte es an Vorarbeiten. Von den abgebildeten Kunstwerken sind bisher mit Ausnahme der Bildnisse von Klopstock und Lessing nur einige Lithographien publiziert worden.

Soweit irgend thunlich, habe ich mich auf das Material der Kunsthalle und der öffentlichen Sammlungen Hamburgs beschränkt. Leider ging es nicht überall.

Für die Illustrationen einen einheitlichen Massstab durchzuführen, was der geschmackvollen Wirkung des Druckes zu gute gekommen wäre, erwies sich als unthunlich. Auch liess es sich nicht einrichten, die Bilder immer dort anzubringen, wo sie im Text behandelt werden. Doch sind sie, soweit möglich, innerhalb des Abschnitts untergebracht, der ihren Urheber behandelt.

Die Versuchung, bei dieser Gelegenheit eine kurze Geschichte der Bildnismalerei zu geben, die, obwohl sehr nötig und nützlich, noch nicht existiert, lag nahe, musste aber abgewiesen werden. Das Hamburger Material ist dafür zu lückenhaft, manche Phasen des Bildnisses fehlen überdies in unserer Kultur gänzlich. Dann aber würde der Standpunkt für die Betrachtung bedenklich verschoben werden, wenn unsere

Bruchstücke in den Rahmen einer allgemeinen Geschichte des Bildnisses eingefügt worden wären.

Der Standpunkt für die Betrachtung der heimischen Kunst kann zunächst nur lokal sein, wir laufen dabei zwar die Gefahr, gelegentlich zu überschätzen, aber das ist weniger gefährlich als die bisherige Nichtachtung.

Den Vorsitzenden des Kunstvereins, Herrn Syndikus Dr. von Melle, und Herrn Baudirektor Zimmermann, die nacheinander dieser Arbeit ihr besonderes Interesse bewiesen haben, fühle ich mich aufrichtig verpflichtet.

Für vielfältige Unterstützung bitte ich Herrn Senatssekretär Dr. Hagedorn, Herrn Dr. Walther, Herrn Direktor Professor Dr. Eyssenhardt, Herrn Hauptmann Gaedechens, Herrn H. D. Hastedt, Herrn Arnold Otto Meyer, Herrn Fabrikbesitzer Paul Runge und Herrn Geh. Justizrat Lessing in Berlin, und besonders Herrn Hans Brauneck, sowie allen Besitzern der hier reproduzierten Kunstwerke den Ausdruck aufrichtigen Dankes entgegennehmen zu wollen. —

Zu den hamburgischen Bildnissen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts sind noch die ganz kleinen Stifterbildnisse der Eheleute Nigel auf dem Kreuzigungsbilde und die des Bürgermeisters Henning Büring und seiner Frau auf der Salbung des Leichnams Christi in der Catharinenkirche nachzutragen. Jenes gehört in die zweite Hälfte des fünfzehnten, dieses in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts.

Burckhardts eben erschienene Abhandlung über das Bildnis konnte ich leider nicht mehr benutzen.

LICHTWARK

Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Deswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's. Sie sollen einem jeden sein Verhältnis zu den Personen, seine Neigung und Abneigung mit in ihr Bild aufnehmen; sie sollen nicht bloss darstellen, wie *sie* einen Menschen fassen, sondern wie *jeder* ihn fassen würde. Es nimmt mich nicht wunder, wenn solche Künstler nach und nach verstockt, gleichgültig und eigensinnig werden. Daraus möchte dann entstehen, was wollte, wenn man nur nicht gerade darüber die Abbildungen so mancher lieben und teuren Mitmenschen entbehren müsste.

Goethe, Wahlverwandtschaften.

# EINLEITUNG

Mit der Zusammenstellung einer Reihe der wichtigsten der in Hamburg entstandenen Bildnisse sucht der Kunstverein einem praktischen Zweck zu dienen.

Zwar wäre das wissenschaftliche Interesse an einer Publikation über das Bildnis in Hamburg keineswegs gering anzuschlagen, denn wir sind über die lokale Entwicklung der Kunst in Deutschland — und unter allen seinen Kulturcentren besonders in Hamburg — ausserordentlich unvollkommen unterrichtet. Viele und starke Vorurteile stehen der unbefangenen Würdigung der heimischen Kunst überall im Wege. Während die Vertiefung in die italienische Kunst der deutschen Kunst der vergangenen Jahrhunderte die Gemüter entfremdete, schadete der eigenen Zeit das Vorurteil, dass nur in gewissen Blütezeitaltern Kunst geschaffen werden könnte, alle andern aber als Epochen des Verfalls zu gelten hätten.

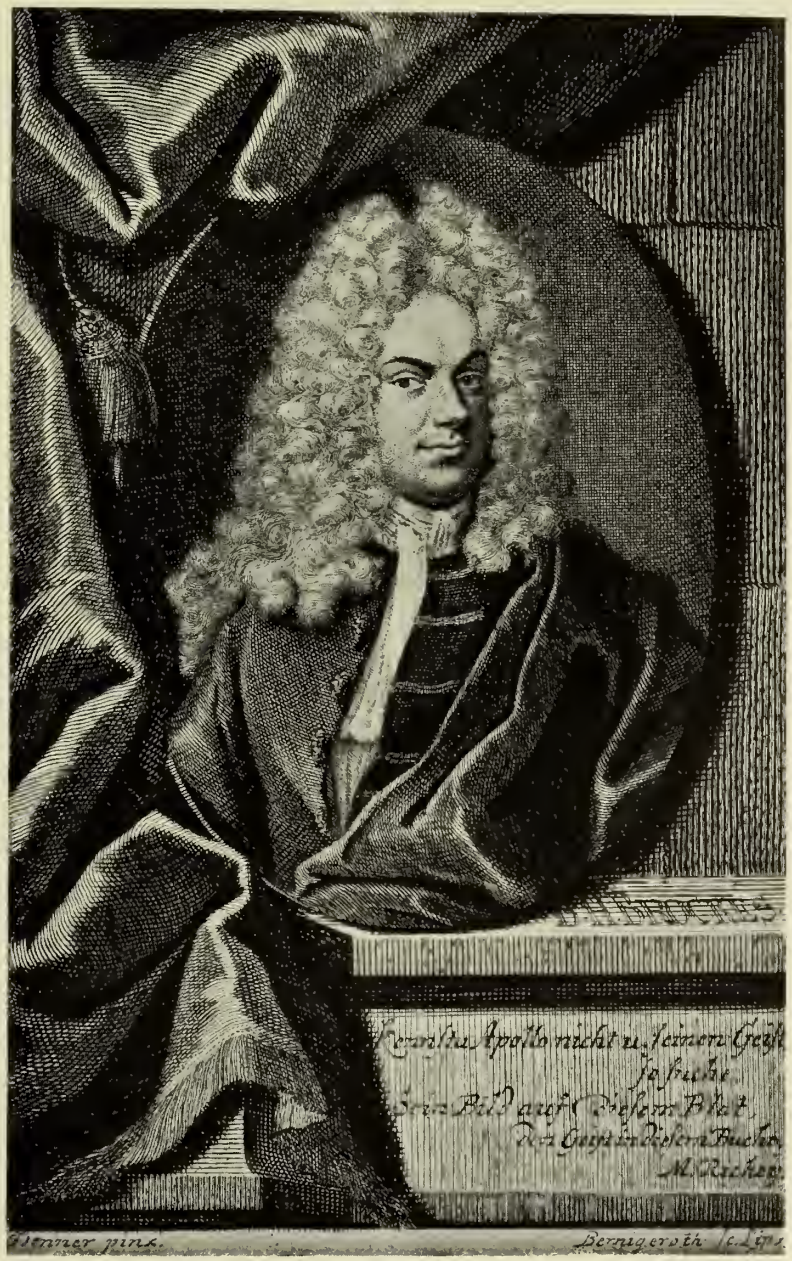
Am längsten wurde eine sympathische Wertschätzung der nationalen Kunst überall verhindert durch die Blendung der auf die Kunst des Auslandes gerichteten Augen. Unsere Kunstforschung hat sich, nachdem der Bann der Verehrung der Antike als der absoluten und einzig grossen Kunst gebrochen war, zu lange und mit zu starker Vorliebe der italienischen Kunst zugewandt. Wir sind infolge dieser Einseitigkeit der Wissenschaft noch heute nicht so weit, dass selbst die grössten

Meister der germanischen Kunst dem gebildeten Deutschen innerlich vertraut geworden wären. Er hat vielleicht einen Aufsatz, im besten Falle ein Buch über sie gelesen, aber ihre Werke sind ihm nicht zum selbsterworbenen Besitz geworden, er kennt sie durch die Urteile Anderer, nicht aus eigener Anschauung und Vertiefung, und er glaubt deshalb auch nicht recht an sie. In jedem Falle stellt er sie den Italienern nach.

Wenn dies für die Grossmeister des Renaissancezeitalters und für Rembrandt und seine Zeitgenossen gilt, so haben die deutschen Künstler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ernsthafte Beachtung noch viel seltener erfahren. Gewiss sind sie durchweg nur von lokaler Bedeutung. Aber gerade deshalb sollten sie zum mindesten an den Orten ihrer Wirksamkeit, soweit sie es verdienen, gewürdigt werden.

Das neunzehnte Jahrhundert, dessen Ende wir nahe vor uns sehen, wurde noch einseitiger betrachtet und noch weniger ernst genommen, und es bedarf infolgedessen überall einer gründlichen Berichtigung der Urteile. Schon heute kann es nicht zweifelhaft sein, dass vom Standpunkt der kommenden Geschlechter manches, das uns gross erschien, weil es an die Kunst des Auslandes erinnerte und uns deshalb als etwas besonders Wertvolles beständig vor die Augen gerückt wurde, am Horizont verschwinden wird, und anderes, das uns, weil es nationaler war, ferner stand, in kräftiger Silhouette aufragen wird.

Ueberall werden wir seltene und hohe Begabungen erkennen, denen die Ungunst der Verhältnisse die freie Entwicklung oder doch die rechtzeitige Anerkennung versagt hat. Denn von den Völkern, die die moderne Kultur tragen, ist wohl keines so befangen und so ungerecht gegen seine Tüchtigsten gewesen wie das deutsche, und es waren bei uns nur zu oft nicht die grossen Eigenschaften, die zu Ansehen und Volkstümlichkeit führten.



BALTHASAR DENNER
DER DICHTER BROCKES
GESTOCHEN VON BERNIGEROTH IN LEIPZIG

Auch hier muss die lokalgeschichtliche Forschung, müssen lokalgeschichtliche Sammlungen das Material erst ordnen und sichten, ehe eine Zusammenfassung des Besten durch die allgemeine deutsche Kulturgeschichte stattfinden kann.

Durch eine wissenschaftlich angelegte Publikation über das Bildnis in Hamburg könnte der Kunstverein in Hamburg allgemein verbreitete Vorurteile aus dem Wege zu räumen versuchen und für eine gerechtere Würdigung der heimischen Künstler eintreten. Doch ist die Zeit dafür noch nicht gekommen, da fast alle die unumgänglichen Vorarbeiten fehlen. Es muss ihm genügen, das wichtigste Material zusammenzustellen und dadurch die Lokalforschung auf dieses so gut wie unbestellte Gebiet hinzuweisen. Nur soweit sie diese Aufgabe der Anregung löst, kann die vorliegende Publikation wissenschaftliches Interesse beanspruchen.

* * *

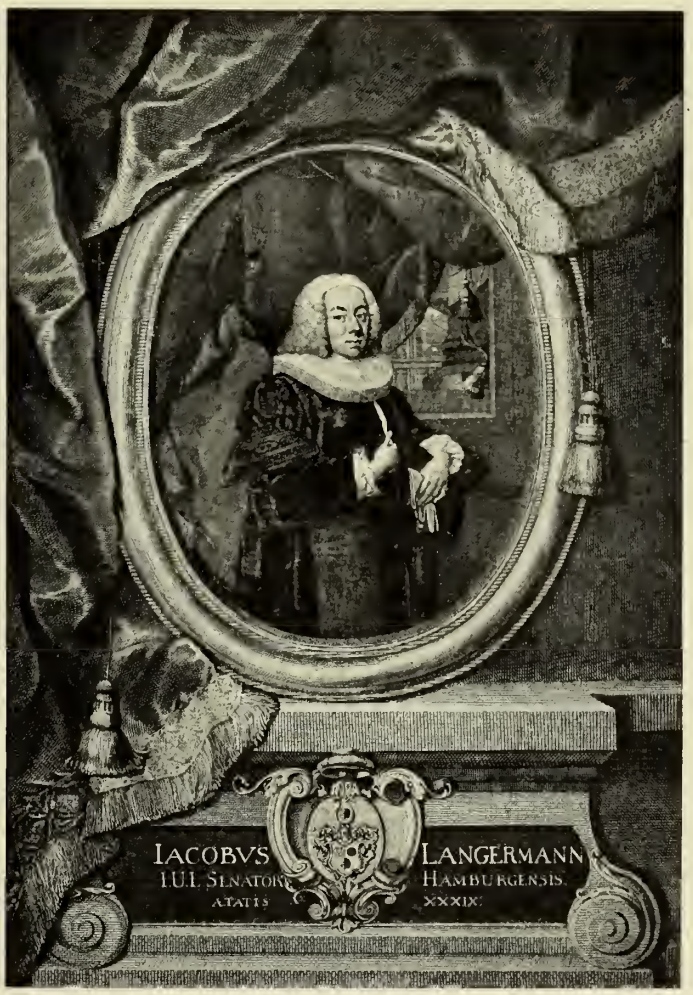
Die eigentliche Aufgabe des Kunstvereins ist ja die Pflege der lebenden Kunst, und historische Arbeiten gehören nur so weit in seinen Bereich, wie sie geeignet sind, der Produktion den Boden zu bereiten.

Einer kräftigen Entwicklung der heimischen Kunst in der zweiten Stadt des Reiches, die durch ihre Unabhängigkeit und durch die Eigenart und Wohlhabenheit ihrer Bewohner vor den meisten anderen deutschen Städten den Beruf haben sollte, eine kräftige Lokalkunst zu tragen, steht an Ort und Stelle die vorgefasste Meinung gegenüber, dass es in Hamburg keine bildende Kunst gegeben habe.

Dies Vorurteil gilt es zu zerstreuen, um den Begabungen, die in Hamburg ebenso reichlich erzeugt werden wie irgendwo, die Wege zu bahnen.

Mit einem Versuch, in grossen Zügen das künstlerische Leben der Heimat zu umschreiben, soweit das neunzehnte Jahrhundert in Betracht kommt, hat der Kunst-Verein 1892 in

der Publikation über Hermann Kauffmann den Anfang gemacht. Es hätte nun nahe gelegen, die hamburgischen Künstler vom Mittelalter her in ähnlicher Form zu behandeln. Die Grundlagen sind durch die neubegründete Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg gegeben, soweit sie nicht in dem Künstler-Lexikon des Vereins für Hamburgische Geschichte




C. A. WAGNER
SENATOR JACOB LANGERMANN
GESTOCHEN VON CHR. FRITSCH 1740

literarisch bereits vorhanden waren. Und das Material an Gemälden und Handzeichnungen hätte zu einer stattlichen Publikation schon heute ausgereicht.

Dass trotzdem die Wahl auf das engere Gebiet des Bildnisses fiel, hat seine Ursache in praktischen Erwägungen.

Die Teilnahme an künstlerischen Dingen ist in Hamburg, wie überall in Deutschland, zweifellos im Wachsen. Es hat sich die Erkenntnis Bahn gebrochen, dass jeder, der an der Entwicklung des künstlerischen Geschmacks an sich selber und an anderen mitarbeitet, für die nationale Wohlfahrt thätig ist. Denn im industriellen Wettkampf der Völker wird auf die Dauer die Nation am besten fahren, über deren Produkte zu Hause die grösste Anzahl erzogener Augen richtet. Unter diesem Gesichtspunkt bedeutet jedes Individuum von ausgebildetem künstlerischen Geschmack für die Nation ein lebendiges Kapital.

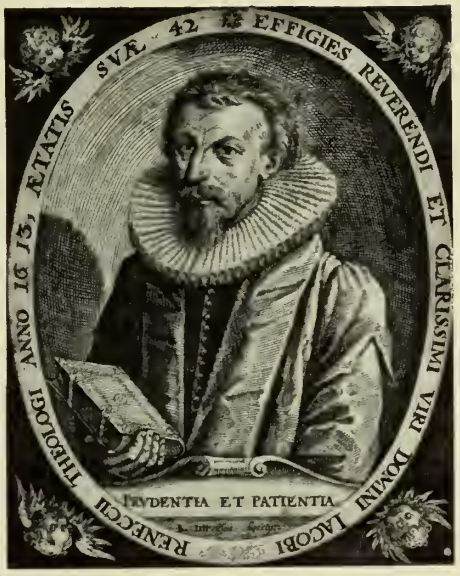
Dass es in Deutschland an solchem Kapital mehr als bei unseren heftigsten Konkurrenten auf dem Weltmarkte fehlt, hat uns die Erfahrung unwiderleglich bewiesen. Wäre es anders, warum holen wir uns die Parole für unsere Tracht aus Frankreich und England, warum ist der Einfluss der kunstgewerblichen Bewegung in England und Amerika so ausserordentlich stark bei uns geworden?

Ein Volk, das eigenen Geschmack nicht ausbildet, unterliegt dem eines energischer entwickelten Nachbar-Volkes und wird diesem damit auch materiell tributpflichtig.

Wir haben die künstlerische Selbsterziehung als eine nationale Pflicht und Schuldigkeit, als einen Teil der allgemeinen Wehrpflicht ansehen gelernt. Zu lange hat sich der Einzelne auf den Staat verlassen, zu lange hat er die Tendenz gehabt, die Andern machen zu lassen.

Bei der praktischen Pflege der künstlerischen Erziehung, für die in Hamburg eine Reihe von Vereinen und Gesellschaften

thätig sind — es sind ihrer mehr und sie sind straffer organisiert als in anderen deutschen Städten —, ist es notwendig, auf allen Gebieten die Punkte zu bezeichnen, wo mit Aussicht auf Erfolg einzusetzen ist.




J. DIRKSEN 1613
PASTOR JACOBUS RENECCIUS
KUPFERSTICH

Dahin gehört vor allem das Bildnis, das so lange vernachlässigt worden ist, und das unter allen Gattungen der hohen Kunst berufen ist, den festen unverrückbaren Grundstein der Produktion zu bilden. Die Bildnismalerei ist das einzige Gebiet der hohen Kunst, dessen Bebauung in allen Epochen möglich und notwendig ist.

* * *

Vielleicht wird man für unsere Zeit das Bedürfnis nach einer Bildniskunst ableugnen. Es lässt sich ja nicht bestreiten, dass die Bildnismalerei im Grunde aufgehört hat zu existieren, wenn in einem sehr wohlhabenden Gemeinwesen von gegen siebenmalhunderttausend Seelen, wie Hamburg, nicht einmal ein Bildnismaler und vielleicht nicht zwei Bildnismalerinnen namhaft zu machen sind, die von der Ausübung ihrer Kunst leben können.

So wenig dieser Einwurf an sich widerlegt werden kann, wird dabei doch eine wichtige Erscheinung gänzlich übersehen. Wenn auch die Bildnismalerei auf ein Minimum zurückgegangen ist, hat doch das Bedürfnis nach dem Portrait nicht allein nicht abgenommen, sondern einen Umfang erreicht, der früheren Zeiten unbekannt war, und es werden ihm materi-

elle Opfer gebracht, die in keiner früheren Epoche der Kunst zur Verfügung gestanden haben. Nach der Zusammenstellung des Adressbuches werden in Hamburg rund hundert Photographen gezählt, von denen die meisten in guten, nicht wenige in glänzenden Verhältnissen leben. Ihre Existenz setzt ein sehr starkes und allgemein verbreitetes Bedürfnis nach dem Portrait voraus. Einige von ihnen haben es durch ihre Leistungen zu einem Grade von Wohlhabenheit gebracht, dessen sich in Deutschland nur sehr wenige Künstler erfreuen. Die Gesamtsumme, die jährlich und ganz regelmässig in Hamburg für die Bildnis-Photographie ausgegeben wird, lässt sich kaum berechnen. Wäre die Photographie nicht vorhanden, so würden hundert Maler, Radierer, Kupferstecher, Lithographen nicht genügen, den Bedarf zu decken, wo jetzt nicht einmal zwei oder drei ihr Auskommen haben. Rechnet man die Photographen Altonas, Wandsbeks und der umliegenden Ortschaften hinzu, so ergeben sich noch ganz andere Ziffern. Das Bedürfnis nach dem Porträt ist mithin so stark wie nur je und reicht in weit tiefere Schichten hinab. Nur dass es auf absolut unkünstlerische, wo nicht antikünstlerische Art befriedigt wird.

Neben der Photographie und durch sie ist die Bildnismalerei, sind alle Techniken der Vervielfältigung des Bildnisses, wie Radierung, Kupferstich und Lithographie, fast gänzlich ausgestorben.

Es wird nun niemandem einfallen, die Photographie abschaffen zu wollen.

Aber für die gesunde Entwicklung der heimischen Kunst ist es unbedingt erforderlich, dass den Künstlern die Möglichkeit der Menschendarstellung im künstlerisch aufgefassten Bildnis nicht länger entzogen wird.

Auf diese Sachlage hinzuweisen, an einer Uebersicht der Erscheinungen vergangener Epochen das lebende Geschlecht anzuregen, ist der nächste Grund, der den Kunstverein bewogen hat, schon jetzt die Publikation über das Bildnis in

David Kindt
Senator Rudolph Amsinck
Sammlung Amsinck

Hamburg seinen Mitgliedern als Vereinsgabe zu bieten. Es kommt hinzu, dass es wünschenswert erschien, auf die künstlerische Bedeutung des Bildnisses als eigene Gattung der Kunst aufs neue hinzuweisen. Denn in breiten Schichten scheint vergessen zu sein, dass das Bildnis eine der vornehmsten Gattungen der Kunst von jeher gewesen ist und heute noch sein kann.

So mag denn diese Zusammenstellung charakteristischer Bildnisse, die seit einem halben Jahrtausend in Hamburg entstanden sind, dazu beitragen, das Bedürfnis nach einer künstlerischen Erneuerung des Faches zu beleben. Eine Beobachtung dürfte schon dem flüchtigen Betrachter sich aufdrängen, dass es an Talenten in Hamburg nie gemangelt hat.

Diese Behauptung wird wohl manchem Hamburger gewagt erscheinen. Denn es herrscht bei uns ein beklagenswertes Misstrauen gegen das eigene Schaffensvermögen, und man steht noch immer unter der von den Romantikern zuerst genährten Verachtung der eigenen Zeit. Dass in alten Zeiten auch bei uns einmal Grosses geschehen sei, lässt man wohl als möglich zu. Dass aber Leistungen sehr hohen Ranges auch in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in Hamburg entstanden seien, wird mit dem Lächeln des Unglaubens vernommen, und dass in der Kunst jeden Tag Zeichen und Wunder möglich sind und auch wirklich geschehen, wird unserm Geschlecht noch schwerer zu glauben. Es ist nicht gewohnt, mit freudiger Sympathie zu geniessen, was rund umher wächst und blüht, und noch viel weniger steht es hoffend und wartend vor der Ernte, die in der Zukunft reifen wird. Wer hat sich in Gedanken schon darauf gefreut, die Kunst von 1910 zu erleben?

# BILDNIS UND BILDNISMALEREI

Bildnisse gelten im grossen Publikum heute für Kunstwerke weniger anziehenden Charakters. Unter den grossen Schöpfungen alter Kunst pflegen sie am seltensten populär zu sein. Und die grosse Beliebtheit einiger älterer Bildnisse, die nicht einmal immer durch künstlerischen Wert hervorragen, klärt uns über die Ursachen auf. Populär im eigentlichen Sinne pflegen gewisse leicht ansprechende Schönheitstypen zu sein, wie die »Gräfin Potocka«, die »Vestalin«, »Rubens im Federhut«.

Dass das Bildnis auch künstlerisch zu der höchsten Gattung von Kunstwerken gehört, dass es dem Andachtsbild, dem Historienbild an künstlerischem Gehalt durchaus gleichberechtigt ist, spürt man nicht an der Art, wie der Durchschnittsbesucher durch die Galerien geht. Kommt er an ein Porträt, so gleiten seine Augen zum nächsten Bilde. Porträts und Stillleben pflegen der breiten Masse der Gebildeten gleichermassen nichtssagend vorzukommen. Sie gelten beide als Kunstwerke niederer Klasse.

Das ist ein untrügliches Zeichen dafür, dass die Masse im Bilde nicht Kunst, sondern nur den sachlichen Inhalt zu geniessen vermag.

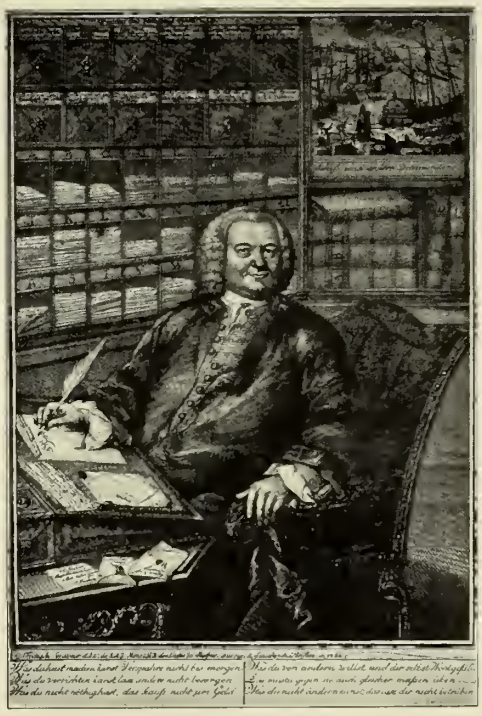
In Wirklichheit gehört das Bildnis zu den wichtigsten der Stoffe, die der Künstler finden kann.

Es zählt unter die Hauptwerke der grössten Meister aller Zeiten, und oft kommt es vor, dass die Nachwelt nach den religiösen, historischen und mythologischen Bildern eines

Künstlers nicht fragt oder sie gar gering schätzt, während sie seine Porträts als grossen Schatz hütet.

Diese Erscheinung erklärt sich aus dem Wesen des Bildnisses.

Wenn eine Epoche den sogenannten idealen Stoffen zugewandt ist, so sind die Bildnisse der feste reale Boden, auf dem die Kunst ruhen kann. Von den Niederländern des sechzehnten Jahrhunderts, deren grosse mythologische oder religiöse Darstellungen nach Art der Italiener uns heute trotz aller Geschicklichkeit langweilen, haben wir Bildnisse hohen Ranges, die sich neben dem Besten aller Epochen behaupten und über die ursprüngliche Begabung ihrer in der Nachahmung fremder Vorbilder abgelenkten Urheber mehr und günstiger aussagen, als alle ihre historischen Kompositionen. Und wenn wir ein Beispiel aus einer uns näher liegenden Zeit verlangen, so haben wir den grossen französischen Akademiker David, der in seinen Bildern antiker Bürgertugend seine besten Eigenschaften aufzugeben scheint, während er in seinen Bildnissen so viel Ernst und Hingebung, so viel Unbefangenheit und so viele malerische Qualitäten entfaltet, wie man ihm auf jene anderen Werke hin nicht zutrauen würde. Aehnliches gilt von den Hamburger Nazarenern.



C. FRITSCH 1762
BILDNIS EINES KAUFMANNS
KUPFERSTICH

Auf der anderen Seite ist das Bildnis in Zeiten realistischer Gesinnung die höchste Aufgabe, die der Maler sich stellen kann. Bei den Holländern im siebzehnten Jahrhundert spielt es durchaus die führende Rolle. Die ganze Entwicklung der holländischen Kunst dreht sich um das Bildnis. In den grossen Schützen- und Regentenstücken, die zahlreiche Figuren in Lebensgrösse auf einem Bilde vereinigen, findet sie die einzigen Aufgaben monumentalen Charakters. Das Bildnis war für die Holländer die hohe Schule der Kunst. Von allen Gattungen wurde es zuerst zur Vollkommenheit entwickelt, und es wurde der Mutterstock, von dem sich die Landschafts-, Architektur-, Interieur- und die Stilllebenmalerei abzweigten. Im Regenten- oder Doelenstück finden sie sich alle noch vereinigt. Bei den Holländern tritt zuerst ein grosser, allseitig begabter Meister wie Frans Hals ausschliesslich als Bildnismaler auf. Freilich hätte er seine Kraft nicht entwickeln können, wenn es blos Brustbilder zu malen gegeben hätte.

Die Beobachtung des Bildnisses, die Erkenntnis seiner fundamentalen Wichtigkeit für die weitere Entwicklung der lebenden Kunst, das Gefühl für sein künstlerisches Wesen müsste einen der Ausgangspunkte unserer künstlerischen Erziehung, vor allem der Selbsterziehung bilden.

Wir müssen deshalb alle Gesichtspunkte aufsuchen, von denen man das Bildnis betrachten kann; nicht nur die in erster Linie künstlerischen.

* * *

Im vergangenen Geschlecht pflegte der Gebildete die Kunst mit den Augen des Historikers anzusehen. Er studierte sie, er wollte sie begreifen, ihr Wesen historisch ergründen, statt sie mit den Sinnen und der Kraft seines Herzens zu geniessen.

Naturgemäss erfolgt gegen die Einseitigkeit bei unserm Geschlecht ein Rückschlag. Man will nicht mehr mit dem Auge des Historikers, sondern mit dem des Künstlers Kunst sehen.

Es liegt gewiss ein Fortschritt darin. Aber wir sind nun schon wieder soweit, dass wir uns vor Uebertreibung zu hüten haben. Der Standpunkt des Künstlers ist überaus fruchtbar, kann aber ebenso leicht zu einer einseitigen Auffassung führen

THEODOR FRIEDRICH STEIN
DER KAUFMANN PIERRE HIS
GESTOCHEN VON CHR. FRITSCH 1763

wie der historische. Denn der einzelne Künstler pflegt die Kunst, die er nicht selber erzeugt hat, doch mit dem Masse zu messen, das seiner Neigung und seinem Schaffen entspricht. Ebenso geht es einer Epoche, die ausschliesslich vom Standpunkte ihrer Kunst urteilt.

Wie der Historiker Gefahr läuft, den Massstab für die Qualität zu verlieren und alles interessant zu finden, so liegt bei der Betrachtung des Kunstwerks nach der Art der Künstler eine Fehlerquelle in der Einseitigkeit der Sympathie. Künstler haben selten das, was die Sprache der französischen Sammler den eklektischen Geschmack nennt. Je energischer ihre eigene Persönlichkeit ist, desto schroffer stehen sie andern energisch ausgeprägten künstlerischen Individualitäten gegenüber.

Bei einer Uebersicht des Bildnisses in Hamburg würde der künstlerische Standpunkt zu einseitig sein. Er muss überall durch den historischen, in engerem Sinne den kulturhistorischen ergänzt werden.

Für den Laien, der sich in dem neuen Stoff erst zurechtfinden will, ist es geraten, die Bildnismalerei als historische Erscheinung und das einzelne Bildnis zunächst auf den Sachinhalt anzusehen.

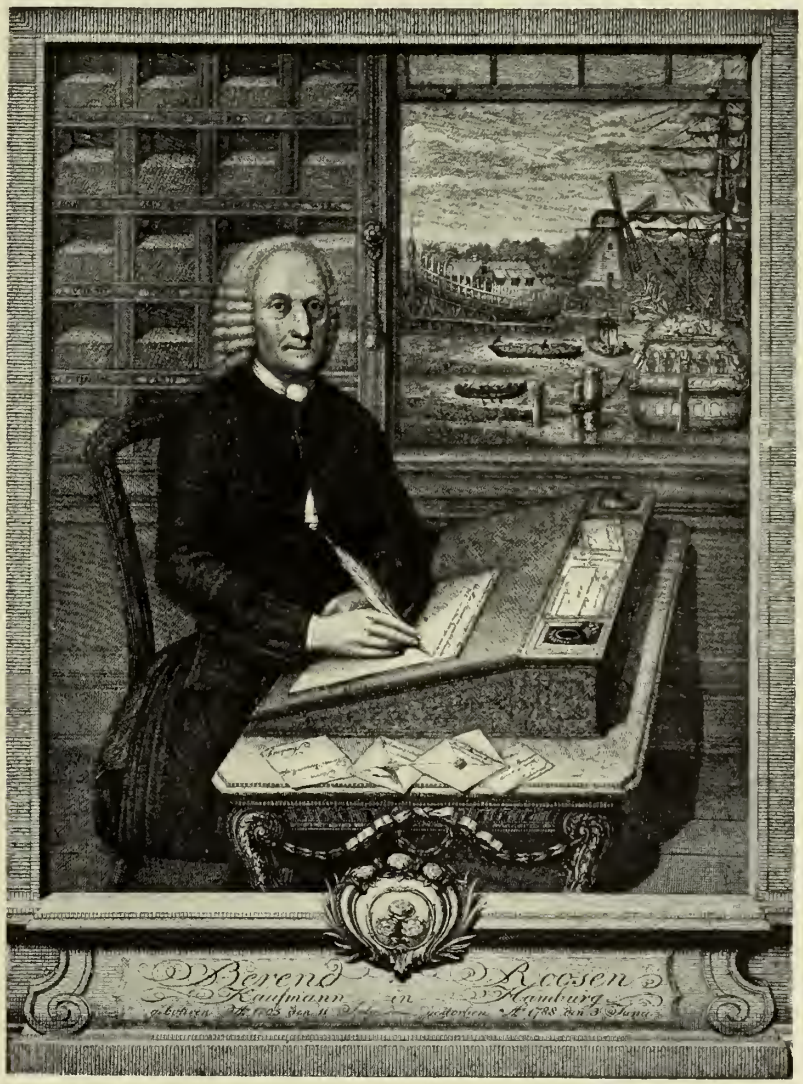
Die Bildnisse gehören zu den wichtigsten kulturhistorischen Dokumenten, denn sie lehren unmittelbar durch die Anschauung, was jedes einzelne der aufeinanderfolgenden Geschlechter war, oder was es zu scheinen sich Mühe gab.

Zum Verständnis des Bildnisses als besonderer Gattung der Malerei gehört die eingehende Beachtung der kulturhistorischen Momente, des sachlichen Inhalts, des Kostüms, der Farbe und der Auffassung.

* * *

Von einer Entwicklung der Bildnismalerei darf nur unter scharf betonter Einschränkung gesprochen werden.

Als Gattung schreitet die Bildnismalerei nicht etwa in stetiger Steigerung der Leistungen durch die Jahrhunderte. In jeder Generation wird die Entwicklung abgebrochen, in jeder macht das Bildnis eine neue Entwicklungsphase durch. Im




C. F. LÖHR
DER KAUFMANN BEREND ROOSEN
GESTOCHEN VON J. C. G. FRITSCH 1790

letzten Grunde kann ja überhaupt nur bei dem einzelnen künstlerischen Individuum von einer Entwicklung gesprochen werden. Es pflegt sich in den Erstlingswerken dem Bestehenden anzuschliessen, um von diesem festen Punkte aus seinen eigenen Weg zu gehen. Nur beim Genie, das mehr Einfluss übt als empfängt, kommt es vor, dass schon die ersten Schritte auf eine neue und eigene Bahn führen. In Hamburg können wir dies fast nur bei Ph. O. Runge und vielleicht noch bei den Nazarenern beobachten.

Das typische Bildnis des neunzehnten Jahrhunderts ist nicht besser und nicht schlechter als das des siebzehnten. »Die Kunst ist überall am Ziel.«

Freilich gehört das Bildnis zu den Gattungen, die nicht von Anbeginn der Malerei als selbständige Kategorie vorhanden sind. Erst im fünfzehnten Jahrhundert, als das Individuum, das im Mittelalter nur als Mitglied eines Standes oder einer Korporation seinen Wirkungskreis fand, sich zur Geltung gebracht hatte, beginnt bei den europäischen Kulturvölkern die eigentliche Bildniskunst.

Im Norden wird es zunächst als Grabmonument gepflegt. Die Zeichnungen zu den Grabplatten aus Messing, die immer als Malerarbeit aufzufassen sind, gehören zu den frühesten Erzeugnissen der Bildnismalerei. Hier bedurfte sie keiner Motivierung. Aber sie war durch die Bestimmung in die festen Schranken der feierlichen symmetrischen Haltung und der betend erhobenen Hände gebunden.

Erheblich später erst trat das Bildnis des Lebenden auf, zunächst als eine Abart des Andachtsbildes. Man wagte noch nicht, allein zu stehen, und liess sich im Gebet vor der Jungfrau oder dem Schutzpatron darstellen, vielleicht auch mit dem Schutzpatron hinter sich, der den Knienden der heiligen Jungfrau empfahl. Dieser Typus des Bildnisses hat sich in katholischen Ländern bis in das siebzehnte Jahrhundert erhalten.

David Kindt
Frau Elisabeth Amsinck, geb. de Hertoghe
Sammlung Amsinck

Als sich das Bildnis vom Andachtsbilde gelöst hatte, behielt es noch längere Zeit das Unfreie und Gebundene der Haltung. Erst im sechzehnten Jahrhundert geschahen die ersten Schritte zu einer natürlichen, individuellen Bewegung des Körpers, die im fünfzehnten Jahrhundert nur als Ausnahme auftritt, wie bei dem Arnolfini von Jan van Eyck im Berliner Museum.

Sowie es nun aber diese Freiheit und Selbständigkeit erlangt hat, stirbt das Bildnis als Gattung nicht wieder aus und wird aus einem Vorrecht der höchsten Stände allmählich zu einem täglichen Bedürfnis des ganzen Volkes. In unsern Tagen ist die Bildnisphotographie ein Erwerbszweig, der in den kleinsten Flecken seinen Vertreter hat und auf Jahrmärkten ausgeübt wird.

* * *

Wo das Bildnis nicht gepflegt wird, oder wo es leichtsinnig, oberflächlich oder in niederm Sinne liebedienerisch ist, da dürfen wir auf ein mangelhaft entwickeltes Selbstbewusstsein des Staates und des Individuums schliessen. Es ist kein gutes Zeichen für das politische Leben des deutschen Bürgertums in unserm Jahrhundert, dass die Kunst, die auf ihm ruhte, ihre Schwäche im Bildnis hat.

Ein Blick auf England zeigt uns andere Zustände. Seit Jahrhunderten ist dort die Bildnismalerei der feste Pol der heimischen Kunst. In den Epochen, wo die politischen, kommerziellen, wissenschaftlichen und literarischen Interessen derart überwogen, dass eine englische Malerei grossen Stils sich nicht entwickelte, zog man vom Kontinent die grossen Porträtisten herüber. Holbein, Moro, Rubens, Van Dyck, Lely, Kneller bis auf die Hamburger Denner und van der Smissen bilden eine lange Kette, an die sich schliesslich vom vergangenen Jahrhundert ab die grossen einheimischen Bildnismaler anreihen. In der Geschichte der Malerei in England trat der

Import fremder Kräfte, der auf musikalischem Gebiet ein Seitenstück hat, überall ein, wo die eigene Produktion eine Lücke liess. Aber es waren in der Malerei wie in der Musik in erster Linie Künstler der stammverwandten germanischen Nationen, die dort hochkamen, und es ist ein Zeichen von der Kraft des Bodens, dass die zugewanderten Künstler nicht allein nicht nachliessen, sondern ihre Kräfte so frei und gross entwickelten, wie es ihnen in ihrer Heimat nicht in jedem Falle möglich gewesen wäre. Man könnte geneigt sein, diese aufsteigende Entwicklung zugewanderter Talente in erster Linie auf die günstigen materiellen Umstände zu schieben. Weit wichtiger ist aber der grosse Zug des öffentlichen wie des Privatlebens und — im Bildnisfach — das starke, nie aufhörende Bedürfnis nach der Darstellung nicht nur der hervorragenden Persönlichkeiten. Es ist ein schöner Zug im englischen Volkscharakter, dass der Träger einer grossen Leistung, einerlei, welchem Gebiet sie angehört, von allen Ständen hochgehalten wird. Mag uns die Kehrseite der Medaille, das »Lionizing«, auch gelegentlich komisch vorkommen: wir müssen uns beschämt gestehen, dass im deutschen Charakter, der zu lange in den Banden der Kleinstädterei und Kleinstaaterei geschmachtet hat, der grosse Zug, sich einer Persönlichkeit, die das nationale Wesen ausprägt, freudig hinzugeben, bei weitem nicht so stark entwickelt ist.

In London gehört die National Portrait Gallery zu den aus allen Kreisen am stärksten besuchten Museen.

Es ist besser, dass die Frage, was Deutschland im neunzehnten Jahrhundert auf diesem Gebiete England an die Seite zu stellen hat, nicht beantwortet wird.

Nur auf eins möge hier hingewiesen werden, auf die falsche Bescheidenheit, die den Bürger unseres Jahrhunderts auf allen Gebieten davon zurückhält, mit seiner Person vorzutreten. Hierin liegt einer der stärksten Gründe für die schwächliche

Entwicklung des Bildnis-Faches in Deutschland.

DOMINICUS VON DER SMISSEN
SELBSTBILDNIS
KUNSTHALLE

Immer wieder wird aufs Neue die Erfahrung gemacht, dass, wenn nach dem Tode eines bedeutenden Menschen eine Büste, ein Relief, eine Medaille geschaffen werden soll, das Andenken an seine Züge festzuhalten, keinerlei Dokument existiert, und immer wieder holen die Verwandten und Freunde dieselbe Formel: »Wir besitzen gar nichts. — Der Verstorbene wollte sich nie malen oder photographieren lassen. Wenn man ihn darum bat, wurde er ungehalten, so hat es noch an seinem siebzigsten Geburtstag eine Scene gesetzt. Es soll eine Daguerreotypie aus seiner Universitätszeit existiert haben, aber sie ist abhanden gekommen.«

* * *

Wo es einen Fürsten giebt, bleibt die ganze Vergangenheit bis in ferne Jahrhunderte zurück am Leben. Noch immer haben die Fürsten etwas Götterhaftes. Ihr Bild wird bewahrt, wenn sie längst gestorben sind, was sie besassen, was sie nur berührt haben, wird ihrer Unsterblichkeit teilhaftig. Wie sie

empfanden, was für Bedürfnisse sie hatten, welche Anforderungen sie ans Leben stellten, das lässt sich nach Jahrhunderten noch unmittelbar mit dem Auge erkennen. Und derselbe Ahnenkultus, den ihnen Staat und Nachkommen widmen, wird in den Familien derer gepflegt, die den Fürsten umgeben. Das erzeugt eine Macht der Ueberlieferung, die das Leben des Individuums durch tausend Fäden umspinnt, es mit aller Vergangenheit verbindet und ihm die grossen Gedanken und Empfindungen langer Ahnenreihen unbewusst übermittelt, ihm freilich auch wohl, wenn sie zu dicht werden, das lebendige Leben verkümmert.

In Hamburg giebt es kein Zentrum für den Ahnenkultus. Der Staat hat ihm keine Stätte bereitet. Er ist älter als fast alle Regentenhäuser Europas, aber mit Erinnerungen giebt er sich nicht ab. Er kümmert sich als solcher noch viel zu wenig um seine eigene Geschichte. Er hat keine Erinnerung, das Gedächtnis erlischt mit seinen lebenden Trägern. Seit ganz kurzer Zeit erst hat er nach dem Vorbild monarchischer Staaten angeordnet, dass die Jugend in den Schulen seine Geschichte kennen lernt.

Und wie der Staat nur in der Gegenwart lebt, weiss auch das Individuum in der Regel nur von sich und von den Vorfahren, die es mit eigenen Augen gesehen hat. Es giebt keine Tradition. Was ein Geschlecht erwirbt, besitzt es allein. Man lebt im Staat und in der Familie von der Hand in den Mund. Das Einzelwesen ist durch nichts an die Vergangenheit gekettet. Es ist ganz frei und auf sich gestellt. Alles dies gilt für unser Jahrhundert, namentlich für dessen zweite Hälfte noch mehr als für die früheren Epochen.

Die bürgerliche Umgestaltung des Volkes hat seit einem Jahrhundert in steigendem Masse auflösend auf die Familie gewirkt. Ueberall sind neue Menschen emporgekommen, die keine Familientradition mitbrachten. Verhältnismässig selten

haben diese neuen Schichten die Tendenz gezeigt, eine neue Familientradition zu begründen. Es lässt sich sogar beobachten, dass der aus eigener Kraft Emporgestiegene sich mit starkem Selbstbewusstsein zu allem, was Tradition heisst, in Gegensatz stellt und Besitz und Macht für das Individuum als das allein Ausschlaggebende ansieht.

Im Kontakt mit den neuen Menschen und neuen Ideen haben dann auch die alten Familien mehr und mehr verlernt, sich als solche zu fühlen und die ererbten Kulturgüter zu hüten.

Ein äusseres Zeichen für die Geringschätzung der Idee der Familie ist die überall nachweisbare gewissenlose Verschleuderung aller dem Kunst-Antiquitätenhandel begehrenswerten Erbstücke, wertvolle Familienbildnisse, in letzter Zeit namentlich Miniaturen, eingeschlossen. Es ist furchtbar zu beobachten, wie sich die Familie ohne Not des edelsten Besitzes entblösst hat, an dem so viele Erinnerungen hingen, der ein Gefäss für alle Ueberlieferung bildete. Sie hat damit mehr verloren, als sich abschätzen lässt, vor allem ein Stück Selbstbewusstsein.

So sind wir dahin gekommen, dass die Mehrzahl der wohlhabenden Familien im alten Sinne nicht mehr Familie ist. Es fehlt die Pietät für die Vergangenheit; es mangelt an Fürsorge für den Fortbestand der Familie. Wo ist heute die Ehrfurcht geblieben, mit der frühere Geschlechter selbst auf die ersten, ringenden Begründer zurücksahen, geschweige des Stolzes, mit dem man edler Vorfahren gedachte?

Unsere Familien führen deshalb zu oft ein Eintagsdasein. Plötzlich tauchen sie aus vergessener Vergangenheit auf, eine Generation sonnt sich auf den Gipfeln des Daseins, die nächste sinkt, die übernächste ist wiederum in Dunkel gehüllt.

Dabei können sich in breiteren Schichten die Eigenschaften nicht entwickeln, die sich von einer einzigen Generation, selbst von zwei Generationen noch nicht erwerben lassen, und die

unter den modernen Kulturvölkern dem deutschen am meisten abgehen. Die Mehrzahl unserer gebildeten und wohlhabenden Landsleute trägt, ohne es zu wissen, die Merkmale der Familienlosigkeit an sich.

Eins der Mittel, die wohlhabende Familie wieder zum vollen Bewusstsein ihrer selbst zu bringen, ist die Pflege des Bildnisses. Aber es muss dabei die Absicht vorhanden sein, es als Kunstwerk aufzufassen. Sonst erlangt es keine wirksamere Kraft als die Photographie, ja es wird das Gegenteil der erwünschten Wirkung hervorbringen, wenn ein künstlerisch empfindender Enkel vor dem banalen Bildnis des Gründers der Familie steht.

Auch der Staat hat in demselben Sinne wie die Familie ein Interesse an der Pflege des Bildnisses. Es ist in ähnlichen Städtestaaten wie Hamburg auch stets als eine Angelegenheit von politischer Wichtigkeit aufgefasst worden — bis in unser Jahrhundert hinein.

In Hamburg hat freilich niemals die Sitte bestanden, die Bildnisse auch nur der regierenden Bürgermeister von Staatswegen herstellen zu lassen. Nur einen schwachen Ansatz zu einer Reihe von Senatorenbildnissen giebt es in den bekannten Miniaturen, die im Rathause aufbewahrt werden.

Auch sonst pflegt an das Dasein der Männer, die für die Weiterbildung unseres Staates und seiner Institutionen gewirkt haben, nur ganz ausnahmsweise und mehr zufällig ein Bildnis oder eine Büste zu erinnern.

Und was für Aufgaben fände bei uns die Kunst, wenn der Staat sich ihrer bedienen wollte. Hamburg bietet der Entwicklung des Bildnisses im monumentalen Sinne mehr Möglichkeiten als die meisten anderen Städte. Wir haben den Senat mit seinem feierlichen, vornehmen Ornat, wir haben die Prediger in ihrer ehrwürdigen Amtstracht, wir haben die Deputationen und die Verwaltungen von Stiftungen und Institutionen

HAMBURGER RUDERKLUB 1841 — ORIGINALLITHOGRAPHIE

aller Art, in denen der Bürger selbstlos sich für das allgemeine Wohl einsetzt, und immer treten aufs Neue Männer und Frauen auf, die selbstlos ihre Kraft an die Förderung des Gemeinwesens setzen.

Dass selbst von hervorragenden Männern in Hamburg so wenig Bildnisse existieren, liegt im letzten Grunde an der Eigenart unseres politischen Lebens, dessen Tradition das Zurücktreten des Individuums mit sich bringt. Selbst die einschneidendsten Veränderungen bleiben nur selten mit dem Namen des Trägers der Idee im Gedächtnis der Nachwelt verbunden.

* * *

Aber trotz der durchgehenden Gleichgültigkeit giebt es an vielen Stellen in Hamburg Ansätze zu Bildnisgalerien, nur dass sie nirgends folgerichtig ausgebildet sind.

In der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts entstand die Sammlung der Ratsherrenbildnisse, Miniaturen in Oelfarben, die im Rathaus aufbewahrt werden. Maria Eggebecken und Balthasar Denner sind die Urheber. Es muss die Absicht bestanden haben, eine möglichst vollständige Galerie anzulegen, denn es wurden ältere Bildnisse des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts für diesen Zweck kopiert. Aber der Anlauf führte zu keinem Ziel. Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts schlief die Sache wieder ein. Der Senat besitzt keine irgendwie vollständige Sammlung von Ratsherrenporträts. Die Bildnissammlung des Archivs wurde erst unter dem jetzigen Staatsarchivar angelegt. Die Bürgerschaft hat beim Einzug in das neue Rathaus von einem Mitglied eine photographische Gesamtaufnahme zum Geschenk erhalten.

Andere Bildnisgalerien finden sich in den Pastorenporträts der alten Stadtkirchen, namentlich in St. Jacobi und St. Catharinen, die vom Feuer verschont blieben, und in St. Petri, dessen Bilderschatz zum Teil gerettet ward. Aber mit Ausnahme der

Jurian Jacobs
Der Astronom Voigt
Kunsthalle

[illegible] Mannes und Frauen [illegible] Förderung des Gemein-[illegible]

[illegible] Mannern in Hamburg [illegible] Grunde [illegible] dessen Tradition [illegible] Gedächtnis des Nachweis [illegible]

[illegible] Gleichzeitigkeit [illegible] Bildungsherren [illegible]

[illegible] Ein [illegible] Zweck [illegible] Der [illegible] Bildherren [illegible] Geschenk erhalten.

[illegible] in den Pastorenportraits [illegible] St. Jacobi und St. Catha-[illegible] St. Petri [illegible] Ausnahme der

Ingrid Jacobs
Der Astronom Voigt
Kunsthalle

beiden Bildnisse von Aepinus, die aus dem sechzehnten Jahrhundert stammen, sind nur das siebzehnte, achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert vertreten — und auch nur sehr lückenhaft.

Nicht unbedeutend ist die Zahl und Bedeutung der Bildnisse, die auf der Stadtbibliothek aufbewahrt werden und in der kleinen Aula der Oberschulbehörde hängen. Darunter sind manche in reichgeschmückten Rahmen, die schönsten die von Richey und der Gebrüder Wolff, das von Richey in marmorner Wandplatte, die der Wolff in einer Umrahmung aus Holz, einander gegenüber im Vestibül der Stadtbibliothek. Beide sind denkmalartig monumental und würden für spätere Ehrungen ein prächtiges Vorbild abgeben.

Auch die Direktoren des Johanneums sind in diesem Jahrhundert porträtiert worden. Die Bildnisse schmücken das Konferenzzimmer der Anstalt; und das Beispiel hat in den andern höheren Schulen Nachahmung gefunden. Eine der vollständigsten Bildnisreihen besitzt seit mehr als einem Jahrhundert die Vereinigung der Assekuranzmakler in der Börse.

Ebenso besass die alte Bank Bildnisse verdienter Bankbürger.

Auch der Künstlerverein muss an dieser Stelle genannt werden, der in seinem Album einige wertvolle Zeichnungen und Aquarelle und in seinem Vereinslokal u. a. das köstliche Bildnis Soltaus von Steinfurth besitzt.

Mit rechter Konsequenz ist freilich, von den Bildnissen der Assekuranzmakler abgesehen, nirgends verfahren. Doch zeigt sich seit einer Generation hier und da das Bestreben, die Folgen lückenlos zu schliessen.

Reicher ist die Kunsthalle, die seit einem Jahrzehnt hamburgische Bildnisse von künstlerischem Werte sammelt. Sie bildet freilich im Gegensatz zu den eben aufgeführten Zentren nur eine sekundäre Fundstätte. Aber für die Zukunft ist hier

DAS KENOTAPHIUM
MICHAEL RICHEY'S
IM VESTIBUL DBR STADTBIBLIOTHEK

der Ort, wo die Bildnisse besonders verdienter Männer und Frauen in Einzelporträts oder in Gruppenbildern den Zeitgenossen und den kommenden Geschlechtern vor Augen geführt werden können. Der Anfang ist bereits gemacht. Die Sammlung von Bildern aus Hamburg hat den besondern Zweck, das Bildnis in monumentalem Sinne zu pflegen.

Liebermanns Bildnis von Bürgermeister Petersen, Vogels Bildnis von Bürgermeister Versmann, Tuxens Bildnis von Generalkonsul Pontoppidan und Hans Olde's Bildnis von Elise Averdieck sind die ersten Versuche, das Bildnis monumentalen Charakters in der öffentlichen Galerie unseres Staates zu pflegen.

In der Kunsthalle wird vor allem die politische Funktion des Bildnisses sich fühlbar machen. Hier geht die ganze Bevölkerung ungehindert aus und ein. Und wenn der Vater seine Kinder in die Galerie führt, werden die Bildnisse hervorragender hamburgischer Persönlichkeiten, deren Namen jedem Ohr vertraut sind, um so eingehender betrachtet werden und um so nachhaltiger wirken, je bedeutender der Künstler ist, der ihr Wesen ausgedrückt hat. —

Sammlungen von Bildnissen in den reproduzierenden Techniken giebt es sehr wenige in Hamburg, und keine hat es bisher zu irgend welcher Abrundung, geschweige denn Vollständigkeit gebracht.

Die umfangreichsten sind die des Vereins für Hamburgische Geschichte und der Stadtbibliothek. Jüngeren Datums ist die ihnen nahe kommende der Kunsthalle, die durch die vorzügliche Sammlung von Frau Marie Zacharias bereichert wurde, und die oben erwähnte des Archivs. Auf diesen vier Sammlungen ruht diese Arbeit im wesentlichen.

Im Kunsthandel tauchen noch beständig bisher unbekannte Bildnisse auf, die die Lückenhaftigkeit selbst der grossen Sammlungen immer wieder fühlbar machen. —

Eine einigermassen geschlossene Ahnengalerie, die bis ins sechzehnte Jahrhundert zurückreicht, besitzt nur die Familie Amsinck. Sie hat sogar noch Bildnisse ihrer holländischen Vorfahren bewahrt. Ein bedeutendes Bildnis holländischer Ahnen besitzt noch die Familie Willinck in dem Gruppenbildnis von B. Graat. Häufiger schon sind Bildnisreihen vom achtzehnten

DAS KENOTAPHIUM
DER GEBRÜDER WOLFF
IM VESTIBUL
DER STADTBIBLIOTHEK

HOLLÄNDISCHER MEISTER
RUDOLPH AMSINCK
ZWOLLE 1582

Jahrhundert ab. Es kommt hingegen nicht selten vor, dass in einer Familie die gestochenen und lithographierten Bildnisse der Vorfahren gesammelt werden.

Sammlungen von Bildnisstichen und Lithographien im Privatbesitz sind sehr selten und kommen gegen die im Besitz des Staates und des Vereins für Hamburgische Geschichte nicht auf.

* * *

Technik und Stoffkreis des Bildnisses hängen sehr eng zusammen. Das für die Wand berechnete Oel- und Pastellbild, dem sich die Miniatur anschliesst, bewegen sich auf anderem Gebiet als der Kupferstich und die Lithographie.

Von den zum Kreis der Denkmäler gehörenden Bildnissen in Rathaus, Kirche und Gymnasium abgesehen, ist das Oelbild für die Familie bestimmt und stellt Familienmitglieder dar. Hier spielt von vornherein die Frau als verehrte Hausmutter fast dieselbe Rolle wie der Hausvater, und hier hat auch das Kinderbildnis zu allen Zeiten seinen gegebenen Platz. Die umfangreichen Darstellungen ganzer Familien sind naturgemäss im Oelbild seltener, treten aber bei uns nachweislich schon im siebzehnten Jahrhundert auf.

Da die Sitte, öffentliche Gebäude mit Bildnissen zu schmükken, nur schwach entwickelt war, kommen als Oelbild bis in unser Jahrhundert hinein — von Familienbildern abgesehen — Gruppendarstellungen kaum vor. Das wichtigste Beispiel dieser Art monumentaler Malerei ist das Reiterbildnis Bennigsens und seines Stabes, von Tischbein im Auftrage des Senats gemalt. In Aquarell führte Milde zwei Jahrzehnte später eine

Senatssitzung aus, die dem englischen Ministerresidenten Colquhoun verehrt wurde. Magnussens grosse Darstellung des letzten Senats der alten Verfassung verdankte ihren Ursprung nicht einem Auftrag, sondern der Initiative des Künstlers. Sie fand, nicht ganz vollendet, nach dem Tode des Künstlers im neuen Rathaus ihren Platz.

HOLLÄNDISCHER MEISTER
ANNA AMSINCK
ZWOLLE 1583

Die reproduzierenden Techniken des Kupferstichs und der Radierung arbeiten nicht für die engere, sondern für die weitere Familie, den Freundeskreis und schliesslich für die breite Oeffentlichkeit.

Sie sind deshalb bis in unser Jahrhundert hinein fast ausschliesslich auf die Darstellung des Mannes beschränkt.

Bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts wurden in Hamburg regelmässig nur zwei Stände durch den Kupferstich porträtiert, der Ratsherr und der Prediger oder eigentlich der Prediger und der Ratsherr, denn von keinem einzigen Senator giebt es so zahlreiche Bildnisse wie von den hervorragenden Predigern. Seltener sind die Bildnisse beliebter Schullehrer, und nur ausnahmsweise liess sich ein Kaufmann für seine Freunde stechen. Dass sich von Dichtern und Schauspielern zahlreiche Bildnisse unter den Kupferstichen finden, versteht sich bei den der Oeffentlichkeit angehörenden Männern von selbst.

Erst gegen Ende des vergangenen und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts mehren sich in Kupferstich die Bildnisse der Kaufleute. Es ist eine Uebergangszeit.

Vom achtzehnten Jahrhundert gilt auch im Bildnis, dass es selbst in der Republik Hamburg aristokratisch fühlte. Die

Lithographie des neunzehnten Jahrhunderts zeigt ein anderes Gesicht. Sie ist durchaus demokratisch. Schichten, die im achtzehnten Jahrhundert an eine Reproduktion ihrer Bildnisse nicht dachten, drängen sich vor, und während im Kupferstich durchweg nur die ältere Generation, die es zu Rang und Würden gebracht hat, zu erblicken ist, tritt in der Lithographie auch der Jüngling auf. Freilich erst von den dreissiger Jahren ab. Aldenrath und Gröger porträtieren in den zwanziger Jahren fast nur noch alte Damen und Herren.

Das Kinderbildnis geht im Oelgemälde sehr weit zurück. Wir finden es im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert allein und im Familienbild. In Hamburg fallen die Bildnisse der Kinder des Dichters Brockes auf, und im Besitz des Museums für Hamburgische Geschichte findet sich in trümmerhaftem Zustande die Darstellung einer hamburgischen Familie aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts. Auch unter den Miniaturen der Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts kommen Kinderbildnisse häufig vor.

Sehr selten sind sie dagegen in den reproduzierenden Künsten. Im Kupferstich des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist mir keins erinnerlich, in der Lithographie des neunzehnten bilden Beispiele im Werk Otto Speckters und Graupensteins eine Ausnahme. Das Kind hat eben nur für die engste Familie Interesse, eine Reproduktion, die auch nur einige Dutzend Exemplare erzeugt, findet keine Verwendung. Erst in der Photographie tritt das Kinderbildnis als besondere Gattung auf, und es giebt unter den Photographen Spezialisten für dies Gebiet.

Mit dem Bildnis der Frau liegt es etwas anders. Als Oelgemälde ist es nicht viel seltener als das des Mannes. Zum Bildnis der Hausvaters gehört als Seitenstück das der Frau. Ausnahmsweise lässt im vergangenen Jahrhundert ein Ehemann das Bildnis seiner verstorbenen Gattin für die weitere Familie

und die Freunde des Hauses stechen und versieht es mit einer Erinnerungsschrift in Versen. Nur das Bildnis beliebter Schauspielerinnen am Ende des vergangenen Jahrhunderts macht eine Ausnahme, die sich selbst erklärt.

Anders wird es zur Zeit der Lithographie. Unter den Bildnissen Grögers, Speckters, Hornemanns und Graupensteins spielt das der Frau eine grosse Rolle. Es war Sitte geworden, ganze Wände mit gerahmten Lithographien zu schmücken, und hier fand die Frau einen Platz neben dem Manne. Die Kupferstiche des vergangenen Jahrhunderts scheinen seltener eingerahmt worden zu sein. Sie dürften nach ihrem durchweg geringen Format mehr für die Mappe und das Buch bestimmt gewesen sein. Ist doch die Sitte der Aufbewahrung des Kupferstichs unter Glas und Rahmen ziemlich spät erst aufgekommen. Noch zur Zeit des Rokoko pflegte man Stiche in ähnlicher Aufmachung an die Wand zu hängen wie heute die Landkarten, nur dass die heute schmucklosen Rundstäbe mit reicher Schnitzerei ausgestattet waren. Beispiele sind freilich wenige auf uns gekommen. Eins kenne ich im Schloss zu Bamberg.

Bei dieser grossen Vermehrung der Zahl der Reproduktionen und namentlich bei der durchgreifenden Sitte des Einrahmens darf es nicht Wunder nehmen, dass unter der Herrschaft der Lithographie die Zahl der Frauenbildnisse stetig wächst. Die gerahmte Reproduktion erbt etwas vom Wesen des Oelbildes. Auch die neue Stellung der Frau, die im neunzehnten Jahrhundert mehr als früher aus dem engeren Kreise der Familie in die Oeffentlichkeit tritt und auf dem Gebiete der Lehrthätigkeit, der Krankenpflege, der Organisation der Wohlthätigkeit eine Rolle spielt, drückt sich in der Vermehrung und Verbreitung der reproduzierten Bildnisse aus.

In der Lithographie treten dann als neue Gebilde die Gruppenbildnisse von Vereinen und Korporationen auf.

* * *

In Bezug auf die Motive herrscht ein fühlbarer Unterschied zwischen der Zeit des Kupferstichs und der Lithographie.

Der Kupferstich charakterisiert den Ratsherrn durch eine vornehme fürstliche Haltung. Oft wird sein Bildnis, auf einer ovalen Tafel dargestellt, durch einen mächtigen Vorhang mit Quasten und Franzen geziert und imposant gemacht. Der Prediger hält die Bibel in der Hand, legt den Finger auf einen Spruch des aufgeschlagen neben ihm auf dem Tisch liegenden Buches oder erhebt die Rechte in beteuerndem Gestus. Den Hintergrund bildet ein Bücherbort mit gelehrten Folianten. Der Kaufmann pflegt an seinem Schreibtisch zu sitzen, ein Regal mit der nach den Städten geordneten Korrespondenz hinter sich, durch das Fenster bietet sich ein Blick auf seine Schiffe oder seine Werft. Der Mathematiker, Physiker oder Astronom demonstriert an einem Globus oder Astrolabium, der Sammler sitzt in seinem Kabinet bei der Bestimmung einer seltenen Muschel. Aber alle sind sie dem Beschauer zugewandt. Sie repräsentieren. Nur ganz ausnahmsweise kommt es vor, dass der Maler oder Stecher sein Urbild in einem Momente des Alleinseins beobachtet.

In der Lithographie ändert sich die Auffassung von Grund aus. Die ersten Arbeiten, unter denen Grögers und Aldenraths Bildnisse die bedeutendsten sind, bilden freilich noch einen Nachklang des achtzehnten Jahrhunderts, sowohl was die Dargestellten, wie was die künstlerische Auffassung und die Ausdrucksmittel anlangt.

Es sind ältere Damen und Herren, die ihre Jugend noch im achtzehnten Jahrhundert verlebt haben. Sie gehören den höchsten Schichten der Gesellschaft an. Ihre Kleidung und Haltung sind durchaus aristokratisch. Es sind hochkultivierte Menschen, denen man die vornehmen Formen des Verkehrs, die ihnen zur zweiten Natur geworden sind, auf den ersten Blick ansieht. Man fühlt, dass sie in palastartigen, künstlerisch

ausgestatteten Häusern leben und auf die Pflege ihrer äusseren Erscheinung peinlich bedacht sind. Es würde nicht auffallen, wenn unter ihren Bildnissen statt der bürgerlichen Namen Martens, Rentzel, Abendroth die Titel von Fürsten und Gesandten zu lesen ständen.

Noch fehlen bis 1830 die Ehepaare, die Familien, der Klub.

Von 1830 wird das Bild ein gänzlich verschiedenes.

Die vornehme Generation, die die hohe äussere Kultur des achtzehnten Jahrhunderts ausstrahlte, stirbt aus. Eine äussere Kultur ähnlichen Ranges entsteht nicht wieder. Das Niveau der Erscheinung sinkt von Jahrzehnt zu Jahrzehnt. Der Patrizier unterscheidet sich nicht mehr vom Bürger ohne Vergangenheit. Die Bourgeoisie ist da, die in Hamburg so gut wie an allen Fürstenhöfen Europas ihre Gleich- und Niedrigmacherei ausübt. Nur dass der vornehme Bürger Hamburgs sich nicht, wie der Fürst, in die Uniform flüchten konnte.

ANSELMUS VON HULLE
SYNDICUS BRODERUS PAULI
GESTOCHEN VON PETRUS DE JODE 1657

In der Lithographie prägt sich dieser neue Zustand etwa von 1830 ab augenfällig aus.

Die Vornehmheit ist wie ausgelöscht. Eine sorgfältige Pflege der äusseren Erscheinung schwindet mehr und mehr. Haar,

Bart und Kleidertracht werden immer unkünstlerischer. Niemand repräsentiert mehr. Die Motive werden banaler mit den Menschen. Alle Welt lässt sich porträtieren, alle Geschlechter, alle Lebensalter treten in der Lithographie auf. Und zu den Einzelbildnissen gesellen sich die Bildnisgruppen, die dem früheren Geschlecht unbekannt waren. Ehepaare in Hochzeitstracht, bei der silbernen und goldenen Hochzeit, und als Zeichen einer neuen Zeit treten die Gesamtbildnisse der Klubs auf, dieser neuen Gesellschaftsorganismen, die die frühere Zeit als seltene Ausnahmen gekannt hatte, die aber erst in unserm Jahrhundert für das gesellschaftliche Leben aller Kreise charakteristisch geworden sind.

Auch in den Motiven tritt ein Wandel ein. Was früher die Regel war, das repräsentative Bildnis, tritt zurück. Die Dargestellten pflegen sich nicht mehr in Positur zu setzen, sie sehen den Beschauer nicht mehr an, sie sind oft wie mit sich allein. In den besten Werken erscheint als ein neues Prinzip das der Intimität. Dabei verschwindet die äusserliche Charakterisierung des Standes und Berufes mehr und mehr. Keine fürstliche Würde bei den Senatoren, keine feierlichen Geberden bei den Predigern. Alles wird gleichmässig schlicht und einfach. Sogar die Rasse scheint eine andere geworden zu sein mit dem ungehinderten Emporsteigen niederer Stände, die sich so schnell nicht kultivieren können. An die Stelle der langen Schädel und feinen vornehmen Züge der alten Aristokratie, die zum letzten Mal bei uns in den Bildnissen Grögers und Aldenraths auftritt, erscheint ein Geschlecht mit derberem Knochenbau und weniger durchgearbeiteten, unverfeinerten Zügen. Wenn man die vornehmen Typen der Grögerschen Bildnisse neben eine Auswahl der besonders charakteristischen Lithographien Graupensteins legt, so erscheinen diese durch den Kontrast beinahe wie von einem Scheine der Karrikatur gestreift.

Aber in dieser letzten Phase der Lithographie steckt doch ein Element von Wahrheit und Aufrichtigkeit, das weder der auf Vornehmheit und Würde ausgehende Kupferstich, noch die heutige Photographie kennt, die durch Pose und Retusche der Charakteristik aus dem Wege geht. Wir dürfen annehmen, dass eine künftige Zeit, wenn nicht mit künstlerischem, so doch mit sehr starkem kulturhistorischen Interesse die Bildnisse Graupensteins zur Hand nehmen wird.

* * *

Es liegt auf der Hand, dass das Kostüm im Bildnis mit grösserer Treue aufbewahrt wird, als in irgend einer andern Kunstgattung. Dass es der Wirklichkeit entspricht, ist durchaus die Regel, denn es gehört zum Dargestellten fast wie ein Teil seines Körpers. Eine konventionelle Tracht, die in Wirklichkeit nie existiert hat oder doch der Epoche des Künstlers nicht angehört, bildet eine Ausnahme. Die antike Rüstung auf fürstlichen Denkmälern des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die in selteneren Fällen auch im gemalten Bildnis auftritt, gehört in diese Kategorie. Ebenso die Darstellung fürstlicher Frauen, die mit den Attributen der Diana, Aurora oder der Venus in leichter Bekleidung von Wolken getragen werden.

Dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert ist das Spiel mit der Schäfertracht eigen. Noch Goethes ernster Vater hat sich mit seiner Familie in solcher Mummerei verewigen lassen. Die Pilgertracht, die wohl einmal vorkommt, gehört einem verwandten Ideengange an, der in Watteaus Einschiffung nach Cythere gipfelt. Im engeren Sinne historische Kostüme gehören bis in dieses Jahrhundert wohl meist der Amts- und Ordenstracht an. Als spielender Zug treten sie wohl zuerst in Anlehnung an Bildnisse von Rubens und van Dyck in englischen Kinderbildnissen des achtzehnten Jahrhunderts auf. Erst das rückwärts gewandte neunzehnte Jahrhundert mit seinen historischen Kostümfesten ersetzt die Tagesmode im Bildnis,

namentlich im Frauenbildnis, durch die Nachahmung eines historischen Kostüms.

Für Hamburg kommen alle diese Kategorien so gut wie gar nicht in Betracht, denn wir haben weder eine Epoche fürstlicher Hofkultur durchgemacht, noch hat das romantische Interesse für Geschichte sich bei uns so lebhaft geregt wie in den Kunststädten, wo die Historienmalerei zu Hause war und ihren Abglanz in den zur Institution gewordenen Kostümfesten fand, wie sie beispielsweise unter Makarts Regiment in Wien Mode waren. Mir ist kein Beispiel bekannt, dass sich eine Hamburgerin in der Tracht der Philippine Welser oder ihr Mann in der ihres fürstlichen Gemahls hätte malen lassen. Das Kostüm auf unseren Bildnissen entspricht stets den Thatsachen der Wirklichkeit.

* * *

Die Tracht ist der deutlichste Ausdruck der Lebensauffassung eines Geschlechts. In einer Welt ohne künstlerische Bedürfnisse wird sie schlicht und einfach bis zur Unscheinbarkeit und Unansehnlichkeit, wie wir das um die Mitte unseres Jahrhunderts namentlich in der Kleidung des Mannes erlebt haben. Auf der anderen Seite steigert sich der künstlerische Charakter der Tracht bei ästhetisch hochentwickelter Kultur bis zum Raffinement. Die Zeit der van Eyck und ihrer Schüler, das ausgehende sechzehnte Jahrhundert und die Periode des Rokoko bezeichnen solche Höhepunkte, auf denen die Tracht des Mannes sich — wie unter den Valois — bis auf die Zulassung von Ohrgehängen oder bis auf die Einfügung reichen Spitzenschmucks effeminiert.

In leisen Uebergängen oder in weiten Sprüngen nach einem Kontrast zu ändert sich die Kleidung geradezu mit der Stunde. Denn an den Orten, wo die neuen Formen und Farben erdacht werden, sind die Erfinder ohne Unterbrechung im Ersinnen neuer oder im Wiederbeleben und Umformen alter Gedanken thätig.

Zwei Faktoren bilden die Grundmotive der stetigen Veränderung.

Der eine ist rein ästhetischer Art und geht auf die Ermüdung durch gleichartige Reize zurück. Hierher gehören die grossen Pendelschwingungen von einem Extrem zum andern. Hat eine Epoche die vertikale Anordnung der Massen und Linien bis zum Aeussersten getrieben, so sucht und findet das ermüdete Auge der nächsten Zeit Erquickung in einer Ausbildung im Sinne des Horizontalen und umgekehrt. In der Jugend Ludwigs XIV. trugen die Frauen glattes Haar mit Locken an der Schläfe, breit ausgeschnittene Kleider mit horizontalem Spitzenschmuck.

F. STURHELD 1650
CANONICUS EBERHARD MÖLLER
KUPFERSTICH
UMRAHMUNG AUS BLUMEN

Die folgende Epoche führte die Frisur auf der Mitte des Kopfes in lockigem Aufbau hoch und setzte eine hohe, steife, wie ein zusammengeklappter Fächer gebaute Schleife darauf, womit der den Hals verlängernde schmale Ausschnitt des hochschultrigen Kleides und der erst vom Ellbogen ab beginnende Schmuck der engen Aermel harmonierte. Aehnliche Kontraste — in umgekehrter Folge — unterscheiden die Tracht der Kaiserin Josephine von der der Königin Amélie, der Gemahlin Louis Philipps. Bei der Farbe wird das Gesetz der Kontraste vielfach durch die Bewegung auf dem Gebiete der Malerei modifiziert.

Der andere Faktor, der die Tracht bestimmt, liegt in den Lebensgewohnheiten. Das arbeitende Geschlecht der Holländer um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts kleidet sich anders als das der Hofleute unter Ludwig XV. um 1740, das nicht in der Arbeit, sondern in der Kunst des Genusses seinen Lebensinhalt sucht. Eine Epoche, in der die Lebenskraft des Volkes zu erstarren beginnt, wie die des Sonnenkönigs, greift nach der Perrücke, das Heroentum der holländischen Seestaaten trägt Haare und Bart kurz und bequem, das Heroentum der napoleonischen Epoche wagt vorübergehend neben dem — nicht ohne den Einfluss antiker Vorbilder — zu einer Art künstlerischer Wildheit gepflegten Haar für die Soldatentracht einen Ansatz des durch ein Jahrhundert verpönten Bartes wieder einzuführen, der in der Zeit der Restauration wieder aufgegeben wird.

Haar und Barttracht sind seit dem Mittelalter die eigentlichen Gradmesser der Gesinnung. Fühlt sich das Individuum frei und seiner selbst sicher, tritt der Bart auf und wird das Haupthaar kurz gehalten. Je stärker die Macht der Autorität, desto länger pflegt das Haar, desto kürzer der Bart zu werden. Bei dem künstlichen Kopfschmuck der Perrücke pflegt der Bart bis auf einen Rest des Schnurrbartes auf der Oberlippe unter der Nase einzuschrumpfen und dann ganz zu verschwinden. Langes Haar bei langem Bart war einst ein Vorrecht der Einsiedler, die sich dem Leben gegenübergestellt hatten, ist in unserm Jahrhundert aus verwandten Ursachen das Abzeichen der extremen Revolutionäre und ward kurze Zeit auch in ruhigen Bürgerkreisen Mode, als die revolutionäre Stimmung breitere Schichten erfüllt hatte, wie um 1848. Es ist charakteristisch, dass auch die Maler, Musiker und Dichter, namentlich aber erstere in unserm Jahrhundert oft die Neigung verraten, sich nach Art der Einsiedler und Revolutionäre durch auffallende Länge des Haares zu der Tagesmode in Gegensatz zu bringen. Psychologisch wird der Grund derselbe sein. Sie

fühlen sich in unserm Jahrhundert mehr als früher in einem Gegensatz zum Laientum. Wenn der ältere Hans Holbein und Dürer ähnliche Allüren annahmen, so bedeutet das, dass sie sich der Zunft entwachsen und gegenübergestellt fühlten.

Alle diese leichteren oder stärkeren Schwankungen und Veränderungen des Äussern hält das Bildnis fest. Wer das Bildnis nach seinem gesamten — nicht bloss nach seinem künstlerischen — Inhalt betrachten will, muss bis in seine kleinsten Details das Kostüm beobachten und sein stummes und auch ausschlaggebendes Zeugnis verstehen lernen.

* * *

Zum Kostüm gehört auch der ornamentale Schmuck des Bildnisses, die Toilette, in der es sich präsentiert.

Für das Ölgemälde kommt nur der isolierende Rahmen in Betracht. Einfach und schlicht im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, nach dem Vorbild der Holländer meist aus schwarzem Holz, beginnt er in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts mit dem wachsendenden Glanz der Tracht üppiger und prunkender zu werden. Reiche Schnitzformen und Vergoldung, Auflösung der festen Masse in lose Ornamentik kommen auf, die das siebzehnte Jahrhundert noch selten verwandt hatte. An die Stelle der Vergoldung tritt gelegentlich im Zusammenhange mit einem dekorativen Ensemble das Silber. Das neunzehnte Jahrhundert schafft auch hier zunächst nichts Neues mehr, sondern ahmt nacheinander alle vorhandenen ältereren Vorbilder in billigem Material nach. Nur für die neue Aufgabe der Einrahmung von Stichen und Lithographien schuf das erste Drittel des neunzehnten Jahrhunderts in den zierlichen Mahagonirahmen einen neuen Typus.

Beim Kupferstich, der bis gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts nicht unter Glas und Rahmen kam, glaubte man in der Regel, eine ornamentale Umrahmung im Stich selber geben zu müssen.

Es war auch nötig, wenn es sich nicht um ein Kunstwerk höchsten Ranges handelte. Rembrandt hat seine radierten Bildnisse nie mit einer ornamentalen Umrahmung versehen, der Gedanke daran wäre unerträglich. Ebenso wenig hat van Dyck bei seiner Ikonographie ornamentale Einfassungen nötig gefunden, obgleich sie Mode waren. Die brillanten Stecher unter Ludwig XIV. konnten sie schon nicht entbehren, und sie halten sich bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts, wo sie verschwinden mit dem Aufkommen des Empire. Die Lithographie verwendet sie dann nur äusserst selten.

Auch in Hamburg machte die gestochene Umrahmung des Bildnisses alle Stilwandlungen mit. Die ältesten haben noch Grotesken und Rollwerk, wie sie gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts Mode waren. Dann folgt der Ohrmuschelstil, von der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts ab kommt bei der wachsenden Leidenschaft für die Blume eine Umrahmung in Gestalt eines Blumenkranzes auf. Dann wird auch bei uns der Steinrahmen einfacher strenger Form nachgeahmt, der von der französichen Stecherschule als Umrahmung verwandt wurde. Im achtzehnten Jahrhundert wird das Bildnis in eine Dekoration von Säulen und Vorhängen auf seinem Blendrahmen lose hineingestellt. Später erhält es den gestochenen Rahmen in Rokokoschnörkeln oder mit den Blumengehängen des Louis XVI.

Kupferstich und Lithographie des neunzehnten Jahrhunderts verzichten grundsätzlich auf eine ornamentale Einfassung, der Sinn hat sich dem Schmuck abgewandt. Wenn einmal eine Einfassung vorkommt, so soll sie nicht bloss schmücken, sondern etwas ausdrücken. Bei Geschäftsjubiläen werden wohl die Fabriken und Wohnhäuser innerhalb eines aus den Produkten der Fabrik gebildeten Ornaments dargestellt.

* *
*

J. Luhn
Bildnis eines Astronomen
Museum zu Braunschweig

Bildnis eines Astronomen

Museum zu Braunschweig

Ueber die Gesetze — wenn sie überhaupt unserer Erkenntnis zugänglich sind —, die den Wechsel des Farbengeschmackes beherrschen, sind wir noch durch keine eingehenden Beobachtungen unterrichtet. Ja, nicht einmal das Thatsachenmaterial, das die letzten Jahrhunderte liefern, ist im Zusammenhange hinlänglich untersucht.

Schon die oberflächliche Betrachtung genügt, um zu erkennen, dass der Mensch nicht nur in jeder Generation andere Farben, andere Nuancen bevorzugt, sondern jedes künstlerisch begabte Individuum ein eigenes Verhältnis zur Farbe hat und dass Alle, die unter seinen Bann geraten, mit seinen Augen empfinden lernen, seine Neigungen in Bezug auf den Umfang und den Charakter der Farbigkeit annehmen.

Im Kunstgewerbe heben sich beispielsweise die Gruppen der frühen Majoliken von Gubbio mit ihrer Vorliebe für sehr starke Farben und Kontraste in Blau, Grün und Gelb scharf gegen die des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts ab, die das Rot verschmähen und an die Stelle der Kontraste eine zarte Harmonie von mattem Gelb, zartem Blau, erloschenem Grün und Grau in vielen Abschattungen setzen. Man hat diesen Gegensatz wohl ganz äusserlich auf den Verlust der Werkstattrezepte zurückzuführen versucht. Die spätere Fabrikation habe es nicht vermocht, so kräftige Wirkungen zu erreichen. Das ist ein Irrthum. Sie hat es einfach nicht gewollt und ihre Befriedigung in einer sanften Harmonie gesucht.

Aehnlich liegt es auf dem Gebiet der höheren Kunst mit dem Kontrast zwischen Erscheinungen wie Rubens, der überall auf ein starkes Kolorit ausgeht, und Rembrandt, der die Harmonie unendlich mannigfaltiger Töne sucht, sie um ein leuchtendes Rot gruppiert und dem Blau aus dem Wege geht. In der Kunst wiederholt sich hier, was sich im farbigen Kleide der Vögel und Insekten beobachten lässt, wo die aus dem zartesten Grau und Braun aufgebauten Tonharmonien der

Dämmerungsvögel und Falter mit dem aus starken Farben gebildeten Kolorismus der Tagvögel und Tagfalter kontrastieren.

Bei der Beobachtung des ewigen Wechsels im Farbengeschmack müssen die Bewegungen auf dem Gebiet der allgemeinen Mode in Tracht und Dekor als mächtige Unterströmung von den gipfelnden Erscheinungen in der Malerei zunächst getrennt werden. Im allgemeinen dürfte jedoch auch die Mode der Gewöhnung folgen, die durch die führenden Genien der Malerei begründet wurde, also im letzten Grunde auf Neigung und Begabung eines einzelnen Individuums zurückgeht.

Ueber den Gang der Bewegung lässt sich heute nur ganz allgemein aussagen, dass am Anfang überall die Vorliebe für starke, direkte Farbe steht, und dass die Empfindung allmählich für zartere Töne empfänglich wird. Eine Erscheinung wie Rembrandt ist im fünfzehnten Jahrhundert nirgend bekannt. Es dürfte auch hier die Geschichte der Gattung der des Individuums entsprechen. Soweit Beobachtungen vorliegen, empfindet das Kind zuerst die hellen und kräftigen Farben. Jeder kann aus eigener Erfahrung bestätigen, wie spät sich ihm das Gefühl für die Qualität des Grau und Braun entwickelt hat.

Es wäre wichtig, einmal die grossen koloristischen Gruppen der einzelnen Schulen durch die Jahrhunderte zu verfolgen. Wir können erkennen, dass, wenn man von dem für uns noch chaotischen neunzehnten Jahrhundert absieht, im Grossen und Ganzen eine stetige Bewegung auf helle, lichte Töne stattfindet, bis von der Mitte des achtzehnten Jahrhunders im europäischen Geschmack eine Neigung für seegrün, hellrosa, hellilas, bleumourant und schliesslich für graugrün, graurot, graublau, graugelb etwas wie einen Ausklang bildet. Doch darf dabei nicht übersehen werden, dass auf beschränkterem Gebiete ähnliche Neigungen schon früher auftreten. Der Gegen-

satz der auf Harmonien ausgehenden Kunst der Holländer des siebzehnten Jahrhunderts und der koloristischen Tendenz der nur wenig ältern Blütezeit der vlämischen Kunst unter Rubens gehört hierher.

Bei solchen Beobachtungen — die vorläufig jeder für sich anstellen muss — ist zunächst alle Kunst auszuscheiden, die die Natur durch die Brille einer vergangenen Zeit sieht, der sogenannte Akademismus. Man darf wohl als Gesetz ansehen, dass jede Art von akademischer Kunst ihrem Wesen nach unkoloristisch ist. Sie nimmt aus der Natur nicht naiv, was sie selber empfindet, sondern sucht ihre farbige Erscheinung nach Vorbildern umzumodeln. Es ist dabei einerlei, ob das Vorbild die Präraffaeliten sind, wie bei den deutschen Nazarenern, Rembrandt, wie bei Dietrich, die Venezianer, wie bei Makart.

SIMON DE PASSE
BILDNIS DES KAUFMANNS JOHANNES BRAEM
KUPFERSTICH
UMRAHMUNG IM OHRMUSCHELSTIL

Man könnte nach einem andern System die einzelnen Farben durch die Jahrhunderte verfolgen. Dann wird sich herausstellen, dass jede Zeit ihr Rot, ihr Blau, ihr Grün, ihr Gelb und Orange hat. Und stellt man die Werke einzelner

koloristisch begabter Künstler einander gegenüber, so ergiebt sich, dass jedes Talent sein Rot oder Blau besitzt, wie man seine Augenfarbe oder den Ton seines Haares hat. Natürlich kann man nicht sagen, dass der Mensch in demselben Sinne mit dem Rot, das ihm eigen sein wird, auf die Welt gekommen ist. Die charakteristische Nuance wird durch den Zeitgeschmack mitbestimmt. Sie macht bei dem Individuum auch wohl erkennbare Wandlungen durch. Aber die Grundlage gehört zu den angeborenen Qualitäten. Die Farbe ist eine Empfindung unseres Auges, nicht etwas in der Natur Vorhandenes. Deshalb ist sie durchaus subjektiv, und nicht zwei Menschen, ja kaum die beiden Augen des Individuums haben für die Farbe eine identische Empfindung.

Nun ist aber die Farbe in Kunst und Kostüm nicht nur durch die Auslösung der Reize historisch und als Empfindung des Auges individuell bedingt, sie unterliegt überdies sehr starken lokalen Einflüssen.

Farbe ist in Paris nicht dasselbe wie in London, in Venedig nicht dasselbe wie in Florenz, in Nürnberg etwas Anderes als in Amsterdam.

Ihre Intensität hängt zunächst von dem Feuchtigkeitsgrade der Luft ab. Bei uns in Hamburg hat die Natur ein sehr verschiedenes Farbenkleid, jenachdem der Wind von Osten oder aus dem Westen kommt. Einmal sind alle Farben klar und hart, einmal weich und tonig.

Nicht so stark, aber immerhin fühlbar genug, machen sich andere Einflüsse des Lokals geltend. Der feinste Staub, der sich von der Oberfläche aller Körper löst, ist ein anderer in einem Lande mit Kalk- und Kreidefelsen, ein anderer im Bereich der Dolomiten oder in der Marsch. Diese unsichtbaren, unmerkbaren kleinsten Stoffteilchen, die die Luft füllen, verändern die Erscheinung des zerstreuten Lichtes und damit auch den Charakter der farbigen Dinge.

Auch diese Grundlage ist im letzten Grunde nicht ohne Einfluss bei der Bildung der lokalen Tendenzen, die wir in Venedig, Florenz, Amsterdam und Paris beobachten.

* * *

Schlagwörter leiten irre, aber um grosse Epochen nach ihren wesentlichen Tendenzen zu unterscheiden, kann man sie nicht entbehren. Wenn man die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gelbkoloristisch nennen kann, so muss das achtzehnte blaukoloristisch heissen. In Zeiten, wo Gelb und Braun die Basis der Farbengebung bilden, pflegt man sehr hart gegen die blaukoloristischen Epochen zu sein. Ich erinnere mich, dass ich zur Zeit, als Makart herrschte — ein Brauner —, die absprechendsten Urteile über die Farbengebung grosser Künstler des vergangenen Jahrhunderts gehört habe. Der zierliche Detroy aus Sanssouci z. B. erregte damals durch sein Blau förmlich Abscheu.

Dies können nur Andeutungen sein, die zur Beobachtung und zur übersichtlichen Zusammenfassung der Thatsachen anregen. Es würde sich lohnen, einmal eine eingehende Studie über die Bewegung des Farbengeschmacks der Zeitalter zu unternehmen, die uns genügend Dokumente nachgelassen haben, und die koloristisch besonders begabten Individuen — Rembrandt beispielsweise — in der Entwickelung ihres Farbengefühls zu verfolgen. Die Lösung dieser Aufgaben würde grossen Wert für die gegenwärtige Bewegung haben, die auf eine gründliche Erziehung des Farbensinnes hindrängt.

* * *

Für die Geschichte der Farbenbewegung giebt das Bildnis ein besonders wichtiges Dokument ab. Denn beim Sittenbild, beim Historienbild ist der Künstler innerhalb der Grenzen, die ihm der Geschmack seiner Zeit steckt, im Ausdruck seines persönlichen Verhältnisses zur Farbe ganz frei. Beim Bildnis wird ihm nur ausnahmsweise gestattet, seiner persönlichen

Neigung zu folgen. Wohl in der Mehrzahl der Fälle wird ihm treue Wiedergabe eines bevorzugten Kleidungsstückes zur Pflicht gemacht. Kommt es doch oft genug vor, dass mehr eine Toilette als ein Antlitz portraitiert wird.

Somit enthalten die Bildnisse als Niederschlag der im Volk herrschenden Neigungen eine wichtige Ergänzung der Dokumente, die die höhere Kunst bietet.

In den ersten beiden Jahrhunderten sind die Zeugnisse bei uns rar. Von den grossen Idealporträts Adolphs von Schauenburg haben die vielen Restaurationen kaum das Thatsächliche der Farbengebung übrig gelassen. Wir können noch zur Not erkennen, wo das Rot, wo das Grün sass, aber es ist nicht mehr möglich, die Nuancen und die Qualität zu beurteilen. Nach den Stichen bei Staphorst müssen die beiden Bildnisse in ihrer koloristischen Haltung dem Schweriner Altar aus der Johanniskirche zu Hamburg nahe gestanden haben. Der Hintergrund war nicht golden, sondern rot mit goldenen Sternen. In unserer Galerie giebt der Christus als Schmerzensmann aus der Zeit um 1440 eine Vorstellung vom Kolorit, das diese Zeit in Hamburg anstrebte.

Was wir aus der Verwandtschaft mit gleichzeitig in Hamburg entstandenen — wenn nicht, wie zu vermuten steht, von demselben Künstler herrührenden — Kunstwerken zu schliessen berechtigt sind, wird durch den Vergleich der niederdeutschen und niederländischen Kunst jener Epoche bestätigt; eine ganz ungemeine Farbenpracht der Gewänder. Es giebt kaum eine Farbe, die nicht vorkommt. Selten ist der Geschmack so vielseitig. Grün, Rot, Blau, Gelb treten in allen starken Nuancen auf. Nur dem Zarten, Duftigen geht man aus dem Wege.

Aus dem sechzehnten Jahrhundert besitzen wir in Hamburg keine ausreichenden Dokumente, um uns einen Begriff von der Art zu machen, wie unsere Künstler die Farbe aufgefasst haben.

Ein wichtiges kleines Bild von Franz Timmermann, den der Senat um 1540 mit einem Stipendium zu Cranach geschickt hatte, steht mit seiner starken, emailartig wirkenden Farbe ganz im Banne der Schule. Es ist nichts darin, das nicht von Cranach stammte.

Das erste Dokument, das auf die Bildnisse Adolphs von Schauenburg folgt, das Portrait der Hamburger Patrizierin Gertrud Moller, steht uns fast um zwei Jahrhunderte näher.

Es bezeichnet den Geschmack von 1600.

THEODOR FRIEDRICH STEIN
HERM. SAMUEL REIMARUS
GESTOCHEN VON CHR. FRITSCH 1751

Man scheint an dem anderen Pol des Kolorismus angelangt. Statt der starken Farbigkeit tritt eine sanfte Harmonie in Schwarz, Braun, Grau und Gold auf, ein roter Fleck auf dem Bilde gehört nicht der Toilette an, sondern der Architektur. Es ist eine rotgestrichene Säulenbasis. Grün und Blau fehlen überhaupt. Aber dafür welch' eine Noblesse der Töne. Der ärmellose Rock ist schwarz, die Aermel des Unterkleides sind grau mit goldenen Blumen — als Silberbrocat mit goldenem Ornament zu verstehen. Silberne Ketten, dicht aneinandergedrängt,

bedecken das Mieder wie ein Panzer. Eine gefältete und gesteifte Schürze ist in die Quere abwechselnd gelb und weiss gestreift. Im weissen Streifen und am Bund ein schmälerer Streifen Rot. Das Gelb herrscht vor. Die Haube ist mit Goldstickerei und Perlen bedeckt.

Den Hintergrund bildet ein reicher seidener Vorhang von dunklem, kräftigem Braun. Dieser Vorhang ist ein wichtiges Dokument, er beweist, dass wir es nicht mit einer zufälligen, sondern mit einer in der Absicht des Künstlers liegenden Harmonie zu thun haben.

Die Braunschweiger Bildnisse des Hamburgers Luhn, die der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts angehören, sind zwar ebenfalls nicht auf Farbe, sondern auf Harmonie gestellt, aber sie offenbaren einen neuen Farbengeschmack. Zwischen ihnen und dem Bildnis der Gertrud Moller liegen zwei Epochen der Tracht, eine koloristische, die in den dreissiger und vierziger Jahren dem Schwarz Platz gemacht hatte. Vater und Mutter Luhn auf dem Familienbilde tragen noch Schwarz, Sohn und Tochter haben das Schwarz schon aufgegeben, aber sie sind zur vollen Farbigkeit noch nicht zurückgekehrt. Der Sohn ist in Braun gekleidet, die Tochter trägt ein Kleid aus orangefarbenem Brokat mit grossen goldenen Blumen. Luhns Astronom der Braunschweiger Galerie, der sich mit so lebhaftem, fast heftigem Ausdruck umsieht, trägt einen graubraunen Rock mit silbernen Streifen und einem Schulterstück aus Bändern in Orange.

Auf beiden Bildern sind die Hauptfarben Orange und Braun. Rot, Blau, ein ausgesprochenes Grün fehlen.

Unter den Bildnissen des Matthias Scheits, der dem folgenden Abschnitt angehört, ist keins mit ausgesprochener Farbe bekannt. Seine Bilder aus dem Gesellschaftsleben, von denen die Kunsthalle drei besitzt, enthalten Gewänder, die uns für die bei uns jetzt noch mangelnden Bildnisse Auskunft

J. Luhn
Die Familie des Meisters
Museum zu Braunschweig

geben müssen. Es ist die Zeit des Überganges vom Schwarz zur farbigen Tracht. Alle älteren Leute tragen noch schwarze Gewänder. Die Jugend ist über mausefarben, Altgold und Graubraun schon wieder bei der Farbe der Pfirsichblüte, bei einem hellen Krapprot und bei einer Art von russischem Grün angelangt. Das Blau fehlt auf unseren Gesellschaftsbildern von Scheits. Die Farbe stimmt also im ganzen mit den Daten bei Luhn, nur ist sie besonders auf dem Gesellschaftsstück »Wein, Weib und Gesang« nach der Seite des Blau, das zwar selbst noch nicht auftritt, etwas weiter vorgeschoben. Das Grün ist schon wieder da.

Für die Zeit um 1730 sind die drei Bildnisse der Kinder unseres Dichters Brockes wichtig. Das Hauptbild, eine gemeinsame Arbeit von Denner, der die Köpfe, van der Schuppen, der die Figuren, Franz de Paula Ferg, der die Landschaft, und F. W. Tamms, der die Blumen und Früchte malte, erzählt von einer überaus farbenfrohen Zeit. Blau, Rot und Grün geben den Accord. Das Blau in der Mitte am Kleide des kleinen Mädchens ist sehr stark, aber dabei nobel und ungemein charakteristisch für die Nuance des hellen Kobaltblau, die die Zeit liebte. Das Grün ist sehr diskret und steht mit seinem Apfelton sehr gut zu dem Gold der Tressen. Das Rot, ebenfalls mit Gold verbrämt, in dessen Fläche grüne Ornamente zu erkennen sind, neigt, wie das Grün, nach der Seite des Gelb, aber nicht so stark. Auf den beiden anderen Bildern, die ganz von der Hand Denners herrühren, sind die Farben der Gewänder weit weniger stark ausgesprochen und repräsentieren die gemässigten Nuancen, die Denner liebte, ein tiefes Moosgrün, ein Blau, das stark nach Grün neigt, ein Rot im Ton der Pfirsichblüte, ein Kanariengelb ohne Leben. Denners Farbengefühl erscheint stumpf und wenig kultiviert.

Aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fehlt es in unserer Galerie an einem schlagenden Werk. Die Empfindung

war ganz ungemein kultiviert. In der Litteratur findet die Freude an der Farbe einen klassischen Ausdruck in den Gedichten unseres Brockes. Noch mehr als in der vorhergehenden Epoche nähert sich die Tracht des Mannes der Toilette der Frau. Sammet, Seide in allen Nuancen, Spitzen als Halsschmuck und als Manschetten, Stickereien in Gold, Silber und Seide, goldene Spangen, goldene, mit Edelsteinen besetzte Knöpfe schmückten schon seit der Zeit Ludwigs XIV. den Mann. Aber alles wird zur Zeit des Rokoko zarter, zierlicher, effeminierter. Und während heute bei uns die Gesellschaftstracht des Mannes aus der Uniform des Fracks besteht, die, auf Schwarz und Weiss gestellt, koloristisch überhaupt keinen Spielraum bietet, und deren leise Veränderungen sofort für alle Gesetz sind, war die Tracht des achtzehnten Jahrhunderts im Prinzip individualisiert. Bei uns strebt jeder darnach, auszusehen wie jeder andere, damals trachtete jeder, sich von jedem anderen zu unterscheiden.

Selbst als gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in die Fracktracht des Mannes das Tuch einzudringen begann, ein Vorbote des neunzehnten Jahrhunderts, wo alle unter dem Gesetz der Arbeit stehen und keiner mehr so viel Zeit zur Verfügung hat, wie zur Pflege der Toilette des Rokokozeitalters gehört, ist der Rock noch farbig und verträgt sich mit bunten, seidenen Westen.

Ein klassisches Beispiel für den Farbengeschmack der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts bietet Quadals Familienbild im Besitz von Herrn Pastor Roosen. Das Bildnis eines Kaufmanns von Quadal in der Kunsthalle (1796) giebt eine etwas einseitigere Vorstellung. Der Rock ist apfelgrün, das Beinkleid citronengelb, die Weste weiss mit zarten grünen Ranken, in denen bei genauerem Zusehen kleine blaue und rote Blumen zu erkennen sind.

geben müssen. Es ist die Zeit des Ueberganges vom Schwarz zur farbigen Tracht. Alle älteren Leute tragen noch schwarze Gewänder. Die Jugend ist über mausefarben, Altgold und Graubraun schon wieder bei der Farbe der Pfirsichblüte, bei einem hellen Krapprot und bei einer Art von russischem Grün angelangt. Das Blau fehlt auf unseren Gesellschaftsbildern von Scheits. Die Farbe stimmt also im ganzen mit den Daten bei Luhn, nur ist sie besonders auf dem Gesellschaftsstück »Wein, Weib und Gesang« nach der Seite des Blau, das zwar selbst noch nicht auftritt, etwas weiter vorgeschoben. Das Grün ist schon wieder da.

Für die Zeit um 1730 sind die drei Bildnisse der Kinder unseres Dichters Brockes wichtig. Das Hauptbild, eine gemeinsame Arbeit von Denner, der die Köpfe, van der Schuppen, der die Figuren, Franz de Paula Ferg, der die Landschaft, und F. W. Tamms, der die Blumen und Früchte malte, erzählt von einer überaus farbenfrohen Zeit. Blau, Rot und Grün geben den Accord. Das Blau in der Mitte am Kleide des kleinen Mädchens ist sehr stark, aber dabei nobel und ungemein charakteristisch für die Nuance des hellen Kobaltblau, die die Zeit liebte. Das Grün ist sehr diskret und steht mit seinem Apfelton sehr gut zu dem Gold der Tressen. Das Rot, ebenfalls mit Gold verbrämt, in dessen Fläche grüne Ornamente zu erkennen sind, neigt, wie das Grün, nach der Seite des Gelb, aber nicht so stark. Auf den beiden anderen Bildern, die ganz von der Hand Denners herrühren, sind die Farben der Gewänder weit weniger stark ausgesprochen und repräsentieren die gemässigten Nuancen, die Denner liebte, ein tiefes Moosgrün, ein Blau, das stark nach Grün neigt, ein Rot im Ton der Pfirsichblüte, ein Kanariengelb ohne Leben. Denners Farbengefühl erscheint stumpf und wenig kultiviert.

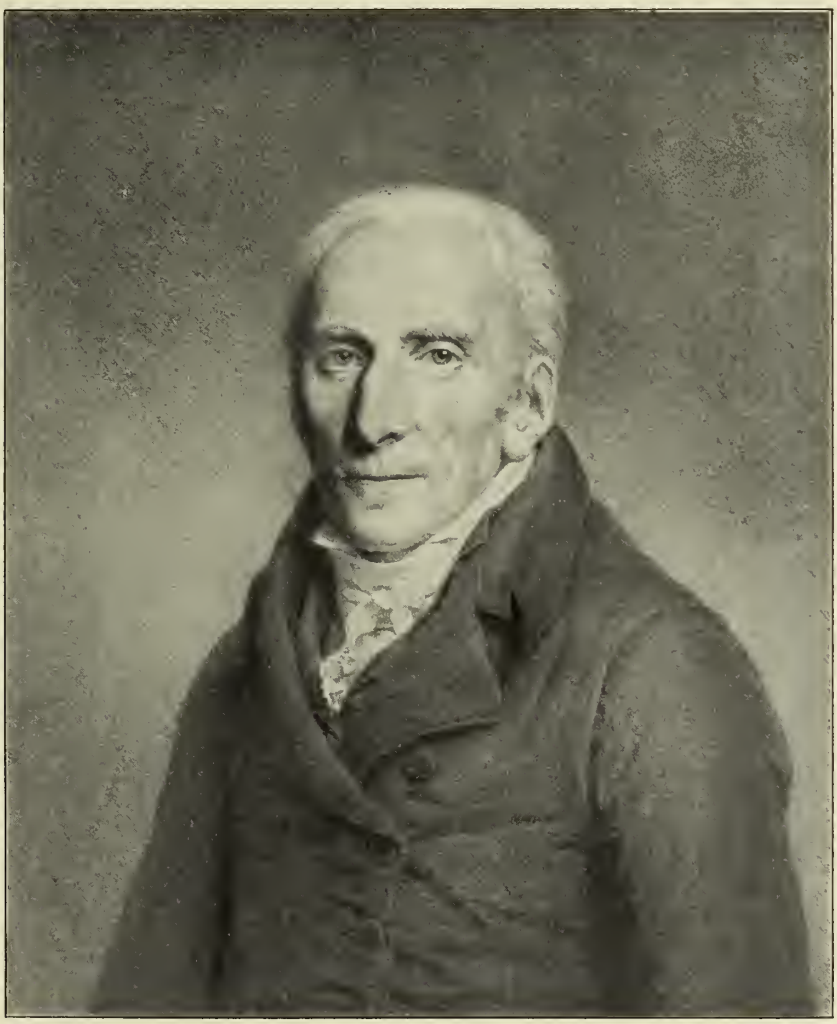
Aus der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts fehlt es in unserer Galerie an einem schlagenden Werk. Die Empfindung

war ganz ungemein kultiviert. In der Litteratur findet die Freude an der Farbe einen klassischen Ausdruck in den Gedichten unseres Brockes. Noch mehr als in der vorhergehenden Epoche nähert sich die Tracht des Mannes der Toilette der Frau. Sammet, Seide in allen Nuancen, Spitzen als Halsschmuck und als Manschetten, Stickereien in Gold, Silber und Seide, goldene Spangen, goldene mit Edelsteinen besetzte Knöpfe schmückten schon seit der Zeit Ludwigs XIV. den Mann. Aber alles wird zur Zeit des Rokoko zarter, zierlicher, effeminierter. Und während heute bei uns die Gesellschaftstracht des Mannes aus der Uniform des Fracks besteht, die, auf Schwarz und Weiss gestellt, coloristisch überhaupt keinen Spielraum bietet, und deren leise Veränderungen sofort für Alle Gesetz sind, war die Tracht des achtzehnten Jahrhunderts im Prinzip individualisiert. Bei uns strebt jeder darnach, auszusehen wie jeder andere, damals trachtete jeder, sich von jedem anderen zu unterscheiden.

Selbst als gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts in die Fracktracht des Mannes das Tuch einzudringen begann, ein Vorbote des neunzehnten Jahrhunderts, wo alle unter dem Gesetz der Arbeit stehen und keiner mehr soviel Zeit zur Verfügung hat, wie zur Pflege der Toilette des Rokokozeitalters gehört, ist der Rock noch farbig und verträgt sich mit bunten, seidenen Westen.

Ein klassisches Beispiel für den Farbengeschmack der neunziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts bietet Quadals Familienbild im Besitz von Herrn Pastor Roosen. Das Bildnis eines Kaufmanns von Quadal in der Kunsthalle (1796) giebt eine etwas einseitigere Vorstellung. Der Rock ist apfelgrün, das Beinkleid citronengelb, die Weste weiss mit zarter grüner Ranke, in denen bei genauerem Zusehen kleine blaue und rothe Blumen zu erkennen sind.

ausgegeben hat, den jungen Künstlern nicht unbekannt geblieben ist. Es finden sich in Erwin Speckters Briefen aus Italien Anklänge, die auf mehr als zufälligen, in der Zeit begründeten Zusammenhang hinweisen. Und seine Bilder fanden sich zum grössten Theil noch in Hamburg bei seinen Freunden und Nachkommen.



GRUGEN 1819
PHYSICUS JACOB MUMSEN
LITHOGRAPHIE

Von einem koloristischen Einfluss auf die ersten Bildnisse Oldachs, die der beiden Tanten in der Kunsthalle, und die im Besitz der Familie Otto Speckters befindlichen Bildnisse der Eltern von Erwin, ist nun aber keine Spur wahrzunehmen. Sie haben weit mehr Zusammenhang mit den kleinen Bildnissen Jacob Tischbeins und gehen, wie diese, jeder starken Farbe aus dem Wege.

Wie leicht die beiden jungen Künstler einem koloristischen Vorbild folgten, beweist dagegen Erwins Bildnis der Schwestern von 1825 in der Kunsthalle, wo die nazarenische Farbengebung Overbecks ganz unvermittelt und unverhüllt auftritt.

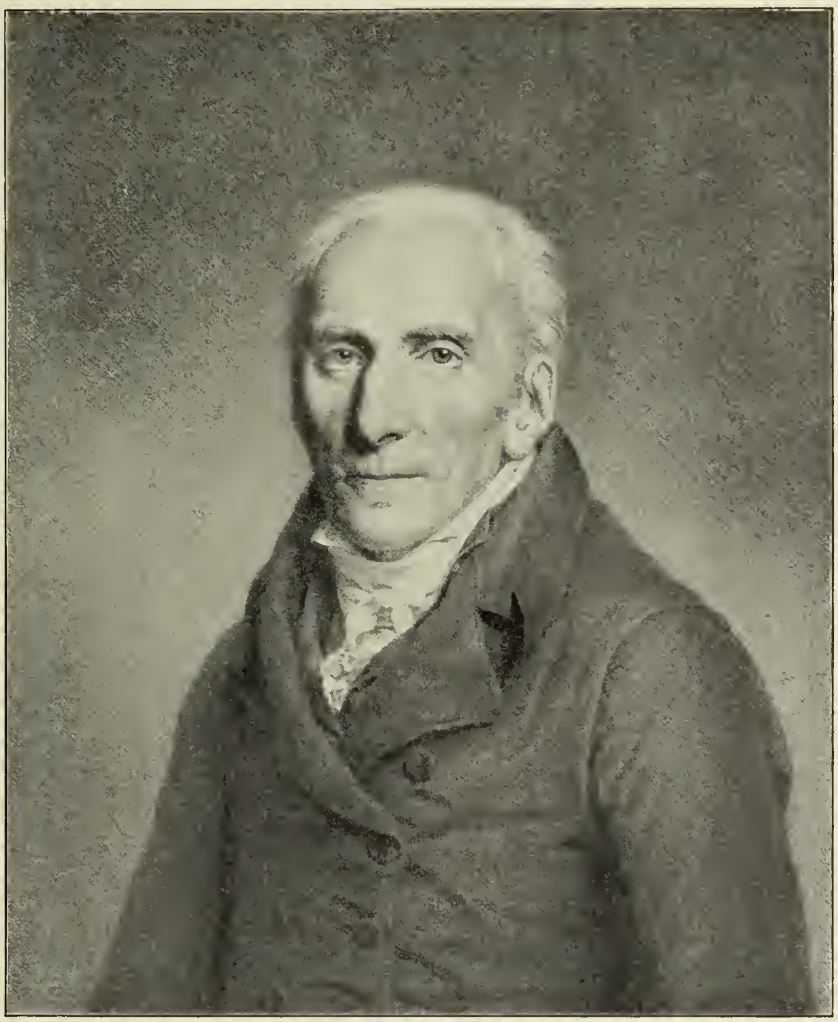
Die jüngere Schwester rechts trägt Grün, die mittlere Rot, die links stehende Orange mit stumpfviolettem Halstuch. Aber die Farben sind im Sinne Overbecks gesehen.

An diesen beiden hochbegabten Künstlern lässt sich wie an einem absichtlich vorgenommenen Experiment nachweisen, wie zerstörend der Einfluss einer Richtung wirkt, die erst an alter Kunst und dann vor der Natur studiert, die, solange sie überhaupt Naturstudien treibt, die Menschen und Dinge nicht mit dem Auge ihrer eigenen Zeit ansehen will, sondern nach der Weise einer verflossenen Epoche. Man pflegt den Begriff des Akademismus auf die Zeichnung zu beschränken. Mit Unrecht. Es giebt ebensogut einen koloristischen Akademismus.

Ein anderes Beispiel von der lahmlegenden Macht der Vorbilder bietet Günther Gensler.

Er hatte naiv angefangen, wie alle seine hamburgischen Zeitgenossen. Zwar erlag er später nicht dem Einflusse einer Akademie, aber er suchte eingestandenermassen in Rembrandt sein höchstes koloristisches Vorbild — in Deutschland wohl einer der ersten in diesem Jahrhundert —, und auf dem 1840 nach seiner niederländischen Reise entstandenen »Regentenstück«, dem Künstlerverein, ist die koloristische Abhängigkeit deutlich ausgesprochen.

ausgegeben hat, den jungen Künstlern nicht unbekannt geblieben ist. Es finden sich in Erwin Speckters Briefen aus Italien Anklänge, die auf mehr als zufälligen, in der Zeit begründeten Zusammenhang hinweisen. Und seine Bilder fanden sich zum grössten Teil noch in Hamburg bei seinen Freunden und Nachkommen.



GRÖGER 1819
PHYSICUS JACOB MUMSEM
LITHOGRAPHIE

Von einem koloristischen Einfluss auf die ersten Bildnisse Oldachs, die der beiden Tanten in der Kunsthalle und die im Besitz der Familie Otto Speckters befindlichen Bildnisse der Eltern von Erwin, ist nun aber keine Spur wahrzunehmen. Sie haben weit mehr Zusammenhang mit den kleinen Bildnissen Jacob Tischbeins und gehen wie diese jeder starken Farbe aus dem Wege.

Wie leicht die beiden jungen Künstler einem koloristischen Vorbild folgten, beweist dagegen Erwins Bildnis der Schwestern von 1825 in der Kunsthalle, wo die nazarenische Farbengebung Overbecks ganz unvermittelt und unverhüllt auftritt.

Die jüngere Schwester rechts trägt Grün, die mittlere Rot, die links stehende Orange mit stumpfviolettem Halstuch. Aber die Farben sind im Sinne Overbecks gesehen.

An diesen beiden hochbegabten Künstlern lässt sich wie an einem absichtlich vorgenommenen Experiment nachweisen, wie zerstörend der Einfluss einer Richtung wirkt, die erst an alter Kunst und dann vor der Natur studiert, die, solange sie überhaupt Naturstudien treibt, die Menschen und Dinge nicht mit dem Auge ihrer eigenen Zeit ansehen will, sondern nach der Weise einer verflossenen Epoche. Man pflegt den Begriff des Akademismus auf die Zeichnung zu beschränken. Mit Unrecht. Es giebt ebensogut einen koloristischen Akademismus.

Ein anderes Beispiel von der lahmlegenden Macht der Vorbilder bietet Günther Gensler.

Er hatte naiv angefangen, wie alle seine hamburgischen Zeitgenossen. Zwar erlag er später nicht dem Einflusse einer Akademie, aber er suchte eingestandenermassen in Rembrandt sein höchstes koloristisches Vorbild — in Deutschland wohl einer der ersten in diesem Jahrhundert —, und auf dem 1840 nach seiner niederländischen Reise entstandenen »Regentenstück«, dem Künstlerverein, ist die koloristische Abhängigkeit deutlich ausgesprochen.

Matthias Scheits
Bildnis einer Dame
Museum zu Braunschweig

Matthias Schiets
Bildnis einer Dame
Museum zu Braunschweig

Dass eine ursprünglich starke koloristische Begabung nicht zur selbständigen Entwickelung gekommen ist, lässt sich überall an Einzelheiten auf seinen Bildnissen verfolgen. So auf dem eben angeführten Werk, auf dem Bildnisse Bülaus, vor allem auf dem der Familie Möring. Hier war er an die Realität der Tracht gebunden und fand sich damit ab.

Bei Schneider spielt die Farbe keine positive Rolle. Er unterdrückte sie soviel wie möglich.

Steinfurth ist feiner begabt, aber koloristische Probleme lagen ihm seiner Düsseldorfer Erziehung nach fern. Doch ist ein sehr ausgeprägter Gegensatz vorhanden zwischen seinen Historienbildern und seinen Porträts. Diese haben oft sehr ansprechende koloristische Qualitäten, während die Historienbilder — wie die Diana im Bade in unserer Galerie — koloristisch absolut akademisch ist.

Ein sehr feiner und naiver Kolorist scheint von Haus aus A. Kindermann gewesen zu sein, wenigstens sagt das Lübecker Bild es aus.

Wer sich gewöhnt, die Bildnisse unserer Sammlungen als Dokumente für eine Geschichte der Farbenempfindung und des Farbengeschmackes anzusehen, der wird dadurch den Schlüssel zum Verständnis der Farbe als historische Erscheinung erhalten. Diese Fähigkeit ist wichtig bei der Betrachtung der ältern wie der lebenden Kunst, aber besonders nötig für den, der die um ihn her vor sich gehende Entwickelung verstehen will. Wenn er sich aus eigener Beobachtung die Einsicht erworben hat, dass, soweit wir zurückschauen können, jede Generation ihre besonderen Neigungen und Ausdrucksmittel hatte, dass die Farbe um 1650 etwas ganz anderes ist als um 1750, dass die Jahre um 1790 sich ganz anders ausdrücken als die um 1800 oder um 1810, dann wird er es auch ganz natürlich finden, dass jede neue Generation von Künstlern neue Farbe zu schaffen versucht, wird darin

nicht die Aeusserung abgeschmackter Gelüste, sondern eines natürlichen unhemmbaren Triebes sehen, eines historischen Gesetzes, das nicht bekämpft werden kann, dem gegenüber für den Nichtkünstler, der sich auf das Miterleben beschränken muss, sympathische Beobachtung den höchsten Genuss verspricht.

* * *

Die Betrachtung der in Hamburg entstandenen Bildnisse darf uns aber nicht nur eine historische Ergötzung sein, sie sollte uns zur Beobachtung der Entwickelung der eigenen Zeit und zur Förderung ihrer gesunden Bestrebungen anspornen, indem sie das Gefühl der Verpflichtung in uns erweckt.

Denn es muss, wenn künftig bei uns von einer Kunstpflege die Rede sein soll, in erster Linie an das Bildnis gedacht werden. Staat und Familie haben ein sehr starkes Interesse an der rationellen Bebauung dieses lange Zeit vernachlässigten Gebietes.

Der hamburgische Staat, der keine Orden und Ehrentitel verleiht, würde im Bildnis das edelste Mittel besitzen, jegliche Art grossen Verdienstes anzuerkennen. Er nimmt von unzähligen Männern und Frauen freiwillig dargebrachte Opfer an Zeit und Kraft entgegen, und ausserhalb der eigentlich staatlichen Einrichtungen finden in milden Stiftungen, Privathospitälern, Schulen u. s. w. andere Kräfte ein Feld fruchtbringender Thätigkeit. Eine Generation dieser uneigennützig der Sache Dienenden rückt nach der andern dahin, ohne dass ausserhalb der Akten in den Anstalten, die sie begründet oder gepflegt haben, eine Spur ihres selbstlosen Wirkens erhalten bleibt: In einem Menschenalter pflegen sie dann vergessen zu sein.

Würde in den Anstalten, für die sie gewirkt haben, ihr Bildnis aufbewahrt mit einer Inschrifttafel, auf der der Staat seine Dankbarkeit ausspricht, so wäre damit nicht nur eine

Schuld zu tilgen versucht, es würde auch das Gefühl der Pietät gepflegt.

Und nun erst die Männer, die im Senat oder in der Bürgerschaft sich durch hervorragende Verdienste um die innere und äussere Entwickelung des Staatswesens aus-

WILHELM GRAUPENSTEIN 1863
BILDNIS DER FRAU KIRCHNER
LITHOGRAPHIE

zeichnen — wo bleibt ihr Andenken? Jede Generation scheint für sich zu leben ohne Erinnerung an die Männer, die vor ihr gewirkt, die ihr den Boden bereitet haben, ohne viel Nachdenken über das, was das kommende Geschlecht brauchen wird. Wie viele Menschen giebt es wohl in Hamburg, die auch nur über die Bürgermeister und Senatoren, deren Wirken die Entwickelung der Dinge im letzten Jahrhundert wesentlich mitbestimmt hat, Auskunft zu geben vermöchten? An ihre Existenz und ihr Wirken pflegt nur ganz ausnahmsweise ein Denkmal oder ein Bildnis zu erinnern.

Es ist eine politische Angelegenheit für den Staat, sich auf eine vornehme Art der schaffenden Persönlichkeit dankbar zu erweisen. Gewiss werden wie bisher uns auch in Zukunft die Männer nicht fehlen, die ohne äussere Anerkennung aus dem Trieb zum Schaffen und dem Gefühl der Verpflichtung sich für die Förderung des gemeinen Wohls einzusetzen bereit sind. Aber warum sollte ihnen auch in Zukunft die unmittelbare Anerkennung versagt bleiben? Die sprichwörtliche Undankbarkeit der Republiken, die ja auch für Hamburg gilt, gehört doch nicht zu den Einrichtungen, die für den Bestand des Staatswesens unentbehrlich sind. Es liesse sich sehr wohl denken, dass die Kraft und die Freudigkeit des wirkenden Individuums durch den äusseren Ausdruck der Achtung und Liebe gehoben würden, und dass dadurch das heranwachsende Geschlecht den Vorteil hätte, auf grosse, anregende Vorbilder blicken zu können, während ihm heute schon die schaffenden Männer der nächstvorhergehenden Generation nur in nebelhaft verschwimmenden Umrissen und nicht mehr in sinnlicher Klarheit vor Augen stehen.

Der Gedanke der Kontinuität, die bei uns so mangelhaft entwickelt ist, würde seinen sichersten und sinnfälligsten Ausdruck in der staatlichen Pflege des Bildnisses finden.

Dass damit bei uns im letzten Grunde nichts Neues eingeführt würde, dass es sich dabei nur um die Entwickelung vorhandener Keime handeln würde, lässt sich durch einen Blick auf die bereits erwähnten Ansätze zu Bildnisgalerien in den Kirchen, den höheren Schulen, der Stadtbibliothek, der Norddeutschen Assekuranzgesellschaft erkennen.

Der Familie bringt die Pflege des Bildnisses ihre Existenz eigentlich erst zum Bewusstsein. Es ist bezeichnend, dass die wenigen alten Familien, die bei uns noch blühen, meist auch im Besitz weit zurückreichender Ahnenbildnisse sind. Eins ohne das andere scheint nicht denkbar. Die Stimmung des neunzehnten Jahrhunderts, das überall von vorn anfangen musste, war der Pflege der Tradition auf keinem Gebiete günstig. Es scheint, als ob auch darin ein Wechsel bevorstände.

Aber die Pflege des Bildnisses bleibt auf die Photographie beschränkt. So ungeheure Summen hat keines der Geschlechter, die in früheren Epochen grosse Kunst getragen hat, für das Bildnis ausgegeben, wie unsere Zeit für die Photographie. In so tiefe Schichten ist die Gewohnheit, sich abbilden zu lassen, nie herabgestiegen. Könnte der Wille auf die Kunst geleitet und der Geschmack einer ehrlichen Auffassung des Lebens wieder zugeführt werden, so würde es an Mitteln nirgends fehlen.

Soll eine neue Blüte der Bildnismalerei in Hamburg entstehen, so kann sie nur auf der Entwickelung heimischer Begabungen beruhen. Wandernde Bildnismaler würden selbst bei hoher Begabung die Hauptsache nicht fühlen, das hamburgische Wesen der Menschen, die sie darstellen. Man kann im Grunde nur seine nächsten Verwandten und Freunde porträtieren, hat ein grosser französischer Meister des Bildnisses, der Bildhauer Chapu, einmal gesagt. Und wenn wir uns nach den besten Bildnissen umsehen, die in Hamburg

entstanden sind, so finden wir sie bei Stöttrup, der »aus Freundschaft« seine Zeitgenossen verewigte, bei Runge, der seine Eltern, seine Frau, seine Kinder und die seiner Freunde malte, bei Erwin Speckter und Oldach, die sich ebenso an ihre nächste Familie hielten, bei Milde, von dem wir nur Bildnisse aus seinem nächsten Freundeskreise besitzen, bei Otto Speckter, in dessen reichem Bildniswerk ebenfalls die Gestalten aus seiner nächsten Umgebung am tiefsten erfasst sind.

Wenn das Bildnis seine hohe politische und ethische Funktion ausüben soll, dann muss es den intimen Charakter tragen, der es bei unseren eigenartigsten Künstlern erfüllt. Eine noch so freundliche glatte Behandlung, die des tieferen Eindringens entbehrt, wird schon der nächstfolgenden Generation gleichgültig.

Die grossen Schwierigkeiten, die bei uns einer energischen Pflege des Bildnisses entgegenstehen, liegen nur zum geringsten Teil auf der Seite der Künstler. Dass das Bildnis den meisten unserer Künstler nicht sympathisch ist, das liegt nur zum geringsten Teil an der ungenügenden Schulung, die den deutschen Künstlern in so vielen Fällen zu teil wurde. Sie können ihre Kunst nicht kommandieren. Auch galt die Bildnismalerei bekanntlich einer ganzen Epoche nicht für voll.

An Talenten fehlt es keiner Generation. Talent ist immer da.

Die eigentliche Schwierigkeit liegt im Publikum, das die Aufgabe stellen soll. Es ist dafür gar nicht erzogen. Es hat nur ausnahmsweise eine Vorstellung davon, dass es in künstlerischen Dingen mitzuarbeiten, in gewissem Sinne mitzuschaffen hat, wenn eine wirkliche nationale Kunst zur Entfaltung kommen soll.

Noch ist die Kluft zwischen Künstler und Publikum zu weit. In vielen Fällen, ja, fast in der Regel, ist der Abstand so gross, dass in dieser Entfernung eine Verständigung nicht

HERMANN STEINFURTH
ERNST HARZEN
KUNSTHALLE

mehr möglich ist. Die Stimme trägt nicht so weit. Und selbst wo die Worte noch vernehmbar, wird die Meinung nicht erfasst. Der Künstler pflegt sich im Publikum wie ein Sehender unter Blinden zu fühlen, wie ein Redner, der tauben Ohren predigt, oder wie ein Ausländer, dessen Sprache nicht verstanden wird.

Das Publikum pflegt keine Ahnung zu haben, wie sich unter uns ein Künstler isoliert fühlt. Er erlebt es alle Tage, wie seine reinsten Absichten und Bestrebungen mit Hohngelächter aufgenommen werden, er muss es erfahren, wie in der Gesellschaft gegen ihn mobil gemacht wird. Die Menzel, Böcklin, Thoma, Liebermann, Uhde, um nur einige grosse Namen zu nennen, wissen ein Lied davon zu singen.

So ist es schliesslich nicht zu verwundern, wenn sie ihre innere und äussere Vereinsamung als das notwendige Martyrium des Künstlertums auffassen und zu dem Schluss gelangen, die Kunst sei eigentlich nur für die Künstler, wenn sie mit zorniger Verachtung auf ihre Genossen hinabsehen, die sich auf das niedrige Niveau des Publikums hinablassen, um für ihre Werke den Markt zu haben, wenn sie sich in

einsamer Höhe über ihrer Zeit fühlen, die nicht fähig ist, zu verstehen, was sie wollen.

Das Publikum rächt sich durch Gleichgültigkeit, oder es sieht den Künstler, der einsam seines Weges wandelt, als einen Ausgestossenen oder Verrückten an, auch wohl als einen Umstürzler, gegen den man mit Feuer und Schwert vorzugehen hat. Jede Härte, jede Rücksichtslosigkeit, ja jede Roheit im Urteil erscheint ihm zulässig oder gar geboten, und der Gedanke, eine Fehlerquelle in der eigenen Unzulänglichkeit zu suchen, liegt ihm meilenfern.

Ich habe es erlebt, dass ein bedeutender Forscher, der in seiner wissenschaftlichen Arbeit mit peinlicher Ehrlichkeit und Sorgfalt umgeht, der es für eine Sünde halten würde, ein Urteil zu fällen, ehe er alle denkbaren Fehlerquellen untersucht hat, auch die in dem geistigen und sinnlichen Apparat seiner Individualität liegenden, dass dieser in seinem Fach gerechte und vorsichtige Mann, dem ich in einem heftigen Disput über ein Kunstwerk, das er verurteilte, ohne es gesehen zu haben, nahe legte, es doch einmal selber zu betrachten, mir entgegnete: er würde sich hüten, seine Meinung stehe fest.

Wie auf allen anderen Gebieten unserer künstlerischen Produktion, stehen wir jetzt auch mit dem Bildnis vor der Notwendigkeit, dem heranwachsenden Geschlecht die Elemente einer auf der Anschauung von Kunst und Natur beruhenden künstlerischen Bildung zu erteilen.

Diese Bildung muss einen nationalen, und wenn es, wie in Hamburg, möglich ist, einen lokalen Charakter tragen, wenn sie fruchtbar werden soll.

Möge die Publikation über das Bildnis in Hamburg nach dieser Richtung hin wirken, indem sie an der Anschauung der künstlerischen Leistungen der Vergangenheit — und namentlich der halbvergessenen Meister des neunzehnten Jahr-

Ottomar Elliger
Damenbildnis
Kunsthalle

Ottomar Ellger
Damenbildnis
Kunsthalle

hunderts — die Freude am Bildnis, das nicht nur Dokument sondern auch Kunstwerk ist, neu belebt und dadurch künftigen Leistungen verwandter Art den Boden bereitet.

Möge sie die Erkenntnis verbreiten helfen, dass jede Generation ihre eigene Kunst schafft, dass wohl einzelne Epochen für die Entfaltung künstlerischer Begabungen günstiger sind als andere, dass aber in keiner die Möglichkeit tüchtiger Leistungen bisher abgeschnitten war, und dass mithin auch mit Zuversicht auf die künftige Entwicklung gebaut werden kann. Dies Letztere ist das Wichtigste von Allem.

Den Künstlern, denen das Bildnis weniger sympathisch war, möge sie in Erinnerung bringen, dass von allen Kunstwerken, die in unserer heutigen Gesellschaft möglich sind, das Bildnis das Vornehmste bleibt.

* * *

Unter den Stätten, wo das Bildnis zu pflegen ist, steht in erster Reihe das Rathaus. Hier sind Bildnisleistungen höchsten Ranges möglich, Sitzungen des Senats und der Deputationen, Aufzüge des Senats in seiner vornehmen Amtstracht, feierliche Empfänge, wie der des Kaisers und der deutschen Fürsten vor der Einweihung des Nordostseekanals.

Dergleichen Anlässe wird jede Generation bieten.

Diesen Senatorenbildnissen hätten sich die der hervorragenden Mitglieder der Bürgerschaft anzureihen.

In den Kirchen wird die Aufstellung der Predigerbildnisse weiter zu führen sein. Nur wäre es wünschenswert, dass man nicht bis nach dem Tode wartet, sondern bei immer passender Gelegenheit einem bedeutenden Künstler die Möglichkeit giebt, den Lebenden zu studieren.

Dasselbe gilt für die wissenschaftlichen Institute und die höheren Schulen.

Wenn erst das historische Museum aus der Verbannung erlöst ist und in geeigneten Räumen seine wichtigen Funktionen

ausüben kann, wird damit ein neuer Ansatzpunkt für die Pflege des Bildnisses gewonnen sein.

In der Kunsthalle, der öffentlichen Galerie der Stadt, ist in letzter Zeit das Bildnis thunlichst berücksichtigt. Die Bildnisse der Stifter sind in einem eigenen Saal vereinigt worden; in den neugegründeten Sammlungen hamburgischer Meister finden sich bereits zahlreiche hervorragende Bildnisse hamburgischer Persönlichkeiten, und in der Sammlung von Bildern aus Hamburg sind die ersten Schritte gethan, die Erscheinung bedeutender Männer in denkmalartigen Bildnissen zu verewigen.

Diese Abteilung der öffentlichen Sammlungen liesse sich künftig über den lokalen Rahmen hinausführen. Es wäre sicherlich für weite Kreise von hohem Interesse, wenn die Stadt Hamburg für ihre Sammlung von grossen Künstlern die Bildnisse der grössten Männer unseres Volkes ausführen liesse. Mit den Bildnissen Kaiser Wilhelms I., Bismarcks und Moltkes ist der Anfang bereits gemacht, und die Beobachtung lehrt, wie gerade diese Kunstwerke volkstümlich geworden sind. Hier bietet sich zugleich eine Möglichkeit, auch von Hamburg aus das höchste Verdienst um unsere Nation zu ehren, dem wir auf andere Weise unsere Wertschätzung nicht zu bezeugen vermögen.

* * *

Auch das Bildnis in Stich, Radierung oder Lithographie findet in Zukunft bei uns eine Reihe von Anknüpfungspunkten.

Der vornehmste ist das Senatorenbildnis. Aus der letzten Generation existieren nur ausnahmsweise einmal Bildnisse in Oel, und gestochene oder radierte Bildnisse sind noch viel seltener. Es lässt sich eigentlich nichts anführen ausser dem Bildnisse Bürgermeister Petersens, das Krüger nach Liebermanns Oelgemälde radiert hat. Nichts wirft ein so scharfes Licht auf den trostlosen Zustand des Bildnisses in unserer Zeit als der Umstand, dass nicht einmal an Bildnissen der

Mitglieder des Senats etwas anderes vorhanden ist als Photographien. Es liesse sich denken, dass eine Ikonographie des Senats angestrebt würde, der die Bildnisse der Mitglieder unmittelbar nach ihrer Wahl einverleibt würden.

Für die Praxis ist ein anderes Gebiet von derselben Wichtigkeit, das Pastorenbildnis.

OTTO SPECKTER
CHRISTINE WESTPHALEN ALS GREISIN
LITHOGRAPHIE

Bei der grossen Popularität der hervorragenden Prediger herrscht ein starkes Bedürfnis nach ihren Bildnissen heute wie in den vergangenen Jahrhunderten. Zur Osterzeit liegen ihre Bildnisse in allen Buch- und Kunsthandlungen aus. Auch hier giebt es jedoch nichts anderes als Photographien. In dem Moment, wo Radierungen vorhanden wären, würden sie zweifellos die Gunst breiter Schichten finden, ohne dass der Verbrauch von Photographien darunter wesentlich zu leiden braucht. Die Radierungen oder Originallithographien würden den Vorteil haben, dass man sie einrahmen und als Wandschmuck verwenden könnte.

Vom Senatoren- und Predigerbildnis als den gegebenen festen Punkten aus müsste das ganze übrige Gebiet sich wieder bestellen lassen.

Die Grundbedingung bleibt jedoch, dass in jedem einzelnen Falle ein Kunstwerk angestrebt wird. Nur dann werden diese Bildnisse auch die Kraft haben, Sammler zu erziehen.

Und das ist eine der wichtigsten Aufgaben der Kunstpflege. Der Trieb zum Sammeln ist stets vorhanden, aber in unserer bürgerlichen Gesellschaft ist er eingeschlafen oder auf unproduktive Gebiete, wie Liebigbilder und Briefmarken, geleitet. Das Sammeln wirklicher Kunstwerke gehört zu den wirksamsten Mitteln der künstlerischen Erziehung weiter Kreise. Wenn erst wieder Bildnisse radiert, gestochen oder lithographiert werden, die den Sammler locken, so ist damit ein sehr wichtiges Mittel für die künstlerische Erziehung des Auges gewonnen.

Wir brauchen sodann für mancherlei Zwecke ein sorgfältig und umsichtig angelegtes Werk über hamburgische Bildnisse in Kupferstich und Lithographie, das alle Blätter nach den Dargestellten alphabetisch geordnet kurz beschrieben unter Angabe der Masse, des Stechers und des Malers. Erst auf Grundlage einer solchen Arbeit werden wir Sammler Hamburgischer Bildnisse aufkommen sehen.

Diese wären für unsere Geschichte und Kulturgeschichte überaus erwünscht. Denn bisher sind hamburgische Bildnisse, soweit ich sehen kann, von Privatleuten systematisch noch nicht gesammelt. Eine Ausnahme macht die Rappsche Sammlung und die Sammlung Zacharias, die von der Besitzerin, Frau Marie Zacharias, der Kunsthalle gestiftet wurde.

Neben den aus historischen Gründen das gesamte Gebiet pflegenden Sammlern könnten andere sich darauf beschränken, lediglich vom künstlerischen Standpunkt zu sammeln. Auch daran hat es bisher noch gefehlt.

Auch die Reproduktion der Bildnisse der bedeutendsten Männer und Frauen, die in Hamburg gewirkt haben, ein hamburgisches Porträtwerk, wäre an der Zeit.

Versuche dazu sind in weiterm und engerem Umfange bereits im vergangenen Jahrhundert gemacht worden. Hierher gehören die Bildnisse hamburgischer Prediger von Fritsch mit Biographien und desselben Stechers Bildnisse Hamburgischer Rathsherren bei Schütz.

Aber diese Versuche sind in den Anfängen stecken geblieben.

Auch die hamburgischen Porträtwerke des neunzehnten Jahrhunderts sind, wie das von Fuchs, bisher nicht über die Anfänge hinaus gediehen.

* * *

Vom heutigen Standpunkte aus lassen sich durch alle Jahrhunderte hindurch in jeder Generation eigenartige und tüchtige einheimische Bildnismaler erkennen, in keiner aber fehlt es so sehr daran wie in der unsern. Grund genug, die Frage zu stellen, wie das zu erklären und wie dem abzuhelfen sei.

Auch in der Geschichte unserer Hamburger Bildnismalerei gewahren wir die Wirkungen der beiden grossen Uebel, an denen so oft die Kulturbestrebungen in Hamburg zu Grunde gegangen sind, die mangelnde Tradition und die mangelnde Fürsorge für die Entwickelung der Talente.

Im fünfzehnten Jahrhundert besassen wir allem Anscheine nach eine grosse und selbständige Lokalschule, die Werke wie den Christus in unserer Kunsthalle hervorgebracht hat.

Aber seit um 1540 der Senat Franz Timmermann mit einem Stipendium zu Kranach schickte, hat eine Generation von Talenten nach der andern sich auf die Wanderschaft zu fremden Akademien begeben müssen, um die Grundlagen der Technik zu erlernen. Wenn sie zurückkamen, brachten sie beständig neue Weisen mit, die hier nur ein künstliches Leben fristen konnten. Dieselbe unorganische Buntscheckigkeit, die der Hamburgischen Architektur des neunzehnten Jahrhunderts den exotischen Charakter giebt, herrscht auch in unserer

Malerei. Antwerpen, Amsterdam, Dresden, Kopenhagen, München, Berlin, Düsseldorf, Weimar und Paris haben uns nacheinander mit Ideen gespeist, wo wir eigenes Brot geniessen konnten. Unter diesen fremden Einflüssen erstickten die heimischen Keime.

Wir waren überdies abhängig von dem Stand der Bildung, den der Einzelne zufällig erreicht hatte, und mussten uns immer wieder mit der Verwendung halbausgebildeter Talente begnügen, die im besten Falle stehen blieben, sehr viel häufiger jedoch in den ungünstigen Verhältnissen, die keine Forderungen stellten, zurückgingen oder gar versumpften. Man hat vor einem Menschenalter in England und Amerika erfahren, dass tüchtige Pariser Zeichner für das Kunstgewerbe, die man mit grossen Opfern herübergezogen hatte, in kurzer Zeit zurückgingen, weil ihnen die Anregung fehlte, und schliesslich nicht mehr zu leisten vermochten als die heimischen Kräfte. Diese Erfahrung haben wir in Hamburg längst an den heimischen, in der Fremde ausgebildeten Begabungen gemacht, und wir erleben es noch alle Tage.

Es kommt dann hinzu, dass wir an der Hand der uns erhaltenen Werke einen schädlichen Einfluss der fremden Akademien auf die Entwickelung des Einzelnen nachweisen können. Was die Oldach, Speckter und Gensler, um nur einige Namen zu nennen, als junge Leute in der ersten Entfaltung zu Hause geleistet haben, steht künstlerisch sehr viel höher als alles, was sie unter dem Einfluss der akademischen Lehrer hervorbrachten. Es ist nicht zu viel behauptet, dass sie im akademischen Studium zunächst zurückgingen, in der Regel ganz aus der ihnen durch ihre Begabung vorgeschriebenen Bahn abgelenkt wurden.

Die Sammlung Hamburgischer Meister des neunzehnten Jahrhunderts enthält in dieser Beziehung ein höchst lehrreiches Material. Man vergleiche nur das entzückend frische feine

Aquarell, das Martin Gensler in seinem 17. Jahre vom Magdalenenkloster aufgenommen hat, mit seinen braunen, trüben Oelbildern der späteren Zeit, wo er Düsseldorfer Einflüsse erfahren hatte. Er hat die Stufe, die er mit siebzehn Jahren schon erreicht hatte, nachher nie wieder erreicht. Auch Erwin Speckter, ein sehr grosses Talent, hat die Bildnisse seiner Eltern, seinen ersten grossen Wurf, in vielen Jahren des Studiums unter Cornelius und in Italien nicht überboten und ist sogar fast immer erheblich darunter geblieben.

Und diese Erscheinung wiederholt sich an allen Ecken und Enden in Deutschland. Unser akademisches Studium ist der grosse bethlehemitische Kindermord der Talente geworden. Es ist bezeichnend, dass die ganz grossen und selbständigen Begabungen wie Menzel und Böcklin gar keine oder nur sehr lose Beziehungen zur Akademie hatten.

Wir sollten daraus lernen, dass eine so grosse und selbstständige Stadt wie Hamburg die Erziehung ihrer Begabungen selber in die Hand nehmen muss. Soll bei uns die Kunst eine Zukunft haben, so brauchen wir für die Maler und Bildhauer so gut wie für das Kunstgewerbe eine heimische Schule, in der gelehrt wird, was sich lernen lässt, nicht Bilder anfertigen, sondern das strenge, unnachsichtige Studium der Natur, und das heisst des menschlichen Körpers. Alles andere muss das Talent — das Genie hilft sich überhaupt selber — aus Eigenem hinzuthun.

Die Kunstgewerbeschule hat seit einigen Jahren bereits begonnen, den jungen Künstlern das Aktstudium zu ermöglichen. Möge sich aus diesem Ansatz die Schule entwickeln, die wir zur Erziehung der jährlich uns zuwachsenden Begabungen so notwendig brauchen wie die Gymnasien, Realschulen, Volksschulen und Gewerbeschulen. Eine Akademie mit kompliziertem Apparat darf es nicht sein. Eine gut geleitete Aktklasse und eine Malschule, die nicht auf billige und

bequeme Weise mit den fabrikmässig hergestellten Farben arbeiten lehrt, sondern in das Wesen der Technik einführt, das im selbständigen Experiment liegt, genügen. Erst der Meister soll reisen, wenn er fremden Einflüssen schon die gekräftigte eigene Individualität entgegenzusetzen hat.

Das ist auch der Weg, eine heimische Tradition zu bilden, die dahin führt, dass fortlaufend die höchsten Anforderungen gestellt werden, dass die künstlerischen Begabungen im Wetteifer miteinander den Massstab nicht sinken lassen, mit dem sie ihre und anderer Leistungen messen, und dann werden wir Zustände, wie sie heute herrschen, wo wir für jede besondere Aufgabe die Kräfte von aussen holen müssen, wo wir Generationen von Talenten den Zufallseinflüssen der Akademien zu überlassen gezwungen sind, als eine Unehre empfinden.

# DAS FÜNFZEHNTE JAHRHUNDERT

Wir kennen nur sehr wenige Reste der hamburgischen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, und doch waren einst auch bei uns zahlreiche Kirchen und Kapellen mit Altären geschmückt, und in den Häusern der Wohlhabenden werden Andachtsbilder — und vielleicht Bildnisse — nicht gefehlt haben.

Das Alles ist vernichtet bis auf sehr wenige weitzerstreute Ueberreste. Kirchenzerstörung zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, als das Gefühl der Pietät und das Interesse an der eigenen Vergangenheit in Hamburg besonders niedrig standen, später der grosse Brand haben mit den Denkmälern der Vergangenheit furchtbar aufgeräumt.

Es ist kaum noch möglich, ein Bild der künstlerischen Entwickelung im fünfzehnten Jahrhundert zu gewinnen. Aber was uns erhalten ist, erlaubt den Schluss auf eine nicht unbedeutende Produktion. Einiges gehört zweifellos zu dem Bedeutendsten, was die gesamte deutsche Kunst der Epoche hervorgebracht hat.

Vielleicht ist es nicht allzu gewagt, für die erste Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die Existenz einer Lokalschule niedersächsischen Charakters anzunehmen, der kölnischen Schule verwandt und in ihren besten Werken ebenbürtig. Die von Schlie zusammengestellten Werke des Meisters, der den Christus

ADOLPH VON SCHAUENBURG
IDEALBILDNIS
HAMBURGISCHER MEISTER VON 1440

als Schmerzensmann in der Kunsthalle und den Thomasaltar im Schweriner Museum gemalt hat, verraten noch keinerlei Einfluss der Kunst der van Eyck, der sie zeitlich nahe stehen. Es wäre auch wunderlich gewesen, wenn die neue Kunstweise so schnell zu uns gedrungen wäre.

Gegen Ende des Jahrhunderts finden sich Spuren vlämischer und süddeutscher Einflüsse, letztere wohl am wahrscheinlichsten durch Kupferstiche vermittelt. So bedeutende Werke wie die des uns mit Namen noch nicht bekannten grossen Meisters aus der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts scheinen nicht mehr bei uns entstanden zu sein.

* * *

Wir wissen nicht, wann in Hamburg die ersten Versuche gemacht sind, eines Menschen Bildnis festzuhalten.

Die ersten Spuren weisen auf die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts, wenn uns auch, soviel mir bekannt, das Bildnis eines Hamburgers aus diesem Zeitalter nicht erhalten geblieben ist, man müsste denn die bildnisartigen Köpfe auf dem Thomasaltar dafür gelten lassen.

Und doch hat es wirkliche Bildnisse gegeben. In der Kirche des von Adolph von Schauenburg gegründeten Maria-Magdalenenklosters, das dem alternden Fürsten schliesslich die letzte Zuflucht gewährte, befanden sich bis zur Zerstörung zwei überlebensgrosse Bildnisse, die seinen Namen trugen. Einmal war er stehend in voller Rüstung dargestellt, das Antlitz vom Bart umrahmt, auf dem Haupt ein reichgeschmücktes Barett. Einmal mit der Mönchskutte angethan, im offenen Sarge, das Antlitz rasiert, auf dem Scheitel die Tonsur.

Dass es sich nicht um gleichzeitige Bildnisse handelte, hat die Forschung in unserm Jahrhundert früh erkannt. Man setzte sie als Idealbildnisse an das Ende des vierzehnten Jahrhunderts, wohl fünfzig Jahre zu früh, um dies vorweg zu nehmen. Beide Kunstwerke sind auf uns gekommen, wenn auch in sehr zerstörtem Zusande und vielfach übermalt. Doch sind die Konturen und viele Einzelheiten bewahrt.

Bei diesen beiden Idealbildnissen frappieren mancherlei Umstände.

Zunächst die Thatsache ihrer Existenz. Dass den Gründern der Kirchen und Klöster von den dankbaren Geschlechtern, die ihre Segnungen genossen, noch Jahrhunderte nach ihrem Tode Denkmäler gesetzt wurden, ist kein seltenes Vorkommnis. Es sei nur an das Grabmal Kaiser Heinrichs des Heiligen und seiner Gemahlin in dem Dom zu Bamberg erinnert. Auch die doppelte Darstellung des Lebenden und des Toten gehört zum allgemeinen Bestande des Gräberschmuckes.

Aber auffallend ist es, dass statt der Grabplatte aus Messing mit der eingravierten Darstellung, der steinernen Grab-

ADOLPH VON SCHAUENBURG ALS MÖNCH IM SARGE — IDEALBILDNIS

platte mit dem Relief, der liegenden Gestalt aus Erz oder Stein das Gemälde auftritt.

Dann überrascht als eine grosse Seltenheit der Massstab, der über die Lebensgrösse hinausgeht.

Mir ist aus Hamburg nur ein einziges Kunstwerk des fünfzehnten Jahrhunderts bekannt, das mit diesen beiden Bildnissen verglichen werden könnte. Es ist der Beischlagpfosten im Museum für Hamburgische Geschichte mit der Gestalt des Ritters St. Georg als Drachentöter.

Rüstung und Gewand — die gezottelten langen Ärmel — weisen auf dieselbe Zeit der Entstehung, also etwa auf die Jahre um 1440. Soweit sich ein Vergleich an-

stellen lässt, sind auch Zeichnung und Auffassung verwandt, und sehr auffallend ist für jene Zeit der gemeinsame überlebensgrosse Massstab.

Dass der Beischlagpfosten nicht wohl als das Werk eines Steinmetzen angesehen werden darf, lehrt ein Blick. Es ist eine auffallend tüchtige, reine Zeichnung, etwa von der Bedeutung hervorragender Grabplatten aus Messing, denen auch die Technik entspricht. Der ernste grossartige Kopf trägt den Charakter eines Bildnisses. Wie bei den Grabplatten aus Messing handelt es sich um die Zeichnung eines Malers. Der Steinmetz hat sicher nur den mechanischen Teil der Ausführung geleistet.

Wenn die Vermutung, dass diese drei Kunstwerke von demselben Meister herrühren, vielleicht gewagt erscheinen mag, darf man doch der Frage nicht ausweichen, ob es aus derselben Zeit in Hamburg noch andere Kunstwerke verwandten Charakters gäbe.

Die Entstehung der Bildnisse und des Beischlagpfostens fällt in die Jahrzehnte vor 1450. Zu derselben Zeit wurde für die Kapelle der Englandsfahrer und der Johanniskirche der Altar gemalt, der bei der Zerstörung der Kirche 1828 nach Schwerin wanderte und dem dortigen Museum angehört. Er schildert das Leben des heiligen Thomas a Becket, des Schutzpatrons der Englandsfahrer, und Scenen aus der Passion.

Eine Reihe äusserer Merkmale rücken die beiden Idealbildnisse mit diesem Altar eng zusammen.

Auf beiden heben sich die Figuren von einem roten, mit goldenen Sternen besäeten Grunde ab. Beim Bildnis des lebenden Adolph von Schauenburg ist er erst durch die letzte Restauration beseitigt, die den üblichen Goldgrund an die Stelle setzte. Alte Abbildungen zeigen noch die Sterne.

Das Kostüm der Ritter auf dem Thomasaltar hat eine verwandte Zotteltracht.

ST. GEORG
ALS DRACHENTÖTER
BEISCHLAGPFOSTEN
HAMBURGISCHER MEISTER
UM 1440

Am auffallendsten ist jedoch die Übereinstimmung der Engel über der Leiche Adolphs mit den Engeln auf dem Schweriner Altar. Selbst bei dem heutigen Zustande der Übermalung springt die nahe Verwandtschaft in die Augen.

Auch Rüstung und Tracht des St. Georg erinnern an das Kostüm auf den Schweriner Bildern. Doch könnte dies aus der Gleichzeitigkeit und dem gemeinsamen lokalen Ursprunge hinlänglich erklärt werden. Aber auffallend ist die innere Verwandtschaft des durchaus bildnismässigen schurrbärtigen Gesichts mit den ebenfalls schnurrbärtigen Kriegern des Thomasaltars.

Wenn es beanstandet werden sollte, aus diesen Zeichen auf die Identität des Urhebers zu schliessen, so weisen sie wenigstens auf eine ausgesprochene Verwandtschaft. Übrigens hat sich bereits einer der besten Kenner der niederdeutschen Malerei dieser Epoche, Dr. A. Goldschmidt, meiner Vermutung angeschlossen.

Auf dem Schweriner Altar fallen zahlreiche lebendige Physiognomien auf, die in ihrer durchaus individuellen Bildung schwerlich der Phantasie des Künstlers enstammen, sondern als Bildnisse unserer Vorfahren aus dieser fernen Epoche gelten dürfen.

# DAS SECHZEHNTE JAHRHUNDERT

Es ist auffallend, dass wir gegenüber der Reihe von Gemälden, die uns aus dem fünfzehnten Jahrhundert immerhin noch erhalten sind, so wenige Werke des sechzehnten besitzen. Künstlernamen sind uns bekannt. Schon kamen fremde Meister nach dem aufstrebenden Hamburg, aber ihre Werke sind verschwunden. Ein ganzes Jahrhundert erscheint aus unserer heimischen Kunstgeschichte ausgelöscht.

Die Hauptursache liegt wohl in dem profanen Charakter, den die Kunst unter dem Protestantismus annahm.

Alle profane Kunst ist von jeher in weit höherem Masse der Vernichtung ausgesetzt gewesen als die sakrale. Was sich im Wohnhause befand, wurde gering geachtet, wenn die Mode wechselte und die ersten Besitzer gestorben waren. Es hätte in den engen Städten an Raum gefehlt, wenn die Kunstwerke im Privatbesitz von Geschlecht zu Geschlecht pietätvoll behütet und aufbewahrt worden wären. So haben denn die Bilder des sechzehnten Jahrhunderts ihren Platz an der Wand der Wohn- und Festräume denen des siebzehnten räumen müssen, die des siebzehnten denen des achtzehnten, und so fort, bis die Photographie aller Kunst des Bildnisses im Hause ein Ende machte. Erst wanderten die aus der Mode gekommenen Bilder in die Schlafräume, dann auf die Vorplätze, dann auf die Rumpelkammern, die bekanntlich jedem Werk von Menschen-

hand den schleunigsten Untergang bereiten. Wie schnell diese Verschiebung sich vollzieht, können wir an der Erfahrung des neunzehnten Jahrhunderts beobachten. Bildnisse aus den ersten Jahrzehnten, die wir heute nicht nur als historische Dokumente schätzen, waren bisher dem Trödel verfallen. Viele der von ihren Zeitgenossen hochgefeierten Meister von 1850 gelten schon heute für altmodisch und wenig anziehend, und es kommt vor, dass die Bildnisse von der Hand europäischer Berühmtheiten dieser Epoche auf Möbelauktionen von Althändlern ersteigert werden.

Nur wenn wir diese täglichen Erfahrungen als Ausgangspunkt nehmen, können wir die Vernichtung der künstlerischen Arbeit zahlloser Geschlechter begreifen.

Im Grunde wäre sie kaum zu beklagen, nur dass soviel wirklich grosse Kunst mit der gleichgültigen zusammen vernichtet wird. Wohin kämen wir, wenn alles aufbewahrt würde? Die Zerstörung erfolgt mit Notwendigkeit, damit für das neue Leben Raum wird.

Das erhaltene Material ist so unzulänglich, dass wir uns von dem Charakter der hamburgischen Kunst des sechzehnten Jahrhunderts keine Vorstellung machen können. Wir wissen nicht, wie weit eine heimische Tradition sich bildete, wie weit Einflüsse von aussen reichten.

Es ist dies um so mehr zu bedauern, da wir sehr bemerkenswerte Spuren staatlicher Kunstpflege finden.

Im Jahre 1539 schickte der Senat einen jungen Bürgerssohn Namens Franz Timmermann, der bereits Proben seiner Begabung abgelegt hatte, mit Empfehlungen zu Lucas Cranach nach Wittenberg. In den folgenden fünf Jahren werden in den städtischen Ausgaben zusammen etwas über hundert Thaler für seine Ausbildung verrechnet. Es war dem jungen Künstler dabei zur Bedingung gemacht, dass er sich nach vollendetem Studium nirgends als in seiner Vaterstadt nieder-

B. Graat
Herren aus der Familie Willinck
Besitzer Herr Theodor Willinck

B. Graat

Herren aus der Familie Willink

Besitzer Herr Theodor Willink

lassen dürfe. Für ein Bild, dass Timmermann dem Senat 1543 einsandte, erhielt er 36 Thaler ausgezahlt und wurde bei dieser Gelegenheit Ratsmaler genannt. Ein Jahr nachher hatte Lucas Cranach für eine Darstellung der Eroberung des Schlosses Wolfenbüttel 24 Thaler bezogen. Es ist bei der geringfügigen Summe nicht unmöglich, dass es sich um eine unter Cranachs Aufsicht oder nach seinen Angaben ausgeführte Gesellenarbeit Timmermanns handelt.

UNBEKANNTER MEISTER
BILDNIS DES AEPINUS
NACH DER MITTE DES
XVI. JAHRHUNDERTS
ORIGINAL IN DER
ST. JACOBIKIRCHE

Es hat für uns etwas Beschämendes, dass es um 1550 einen hamburgischen Ratsmaler (Senatus pictor) gegeben hat, und dass man damals schon die Einsicht besass, dass die Stipendien nicht dazu dienen dürften, die besonders hervorragenden künstlerischen Talente aus der Stadt zu weisen, wie es die Auffassung oder wenigstens die Praxis unseres Jahrhunderts gewesen ist.

Die Kunsthalle besitzt von Timmermann seit einigen Jahren ein bezeichnetes Bild, das in der Weise Cranachs alle Momente der Heilsgeschichte vom Sündenfall bis zum jüngsten Gericht vereinigt, ein typisches Beispiel der in primitive Darstellungsmittel zurückfallenden allegorisierenden Kunst unter dem ersten Einfluss der Reformation. Timmermann war auch als Bildnismaler thätig. Vielleicht tauchen einmal noch andere Bilder seiner Hand auf.

Unter den sehr wenigen Bildnissen, die wir aus dem sechzehnten Jahrhundert besitzen, ist das in zwei Exemplaren auf

uns gekommene Bildnis des Aepinus das bedeutendste. Das bessere wird in der Petrikirche aufbewahrt.

Gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts scheint eine ganz tüchtige einheimische Schule der Bildnismalerei in Hamburg geblüht zu haben. —

Es ist ein sehr ernstes Bildnis. Der Künstler hat sich offenbar die Aufgabe gestellt, den Prediger der ersten Zeit des Protestantismus auszudrücken, und er hat sie gelöst. Mit ruhigem Blick, in dem man etwas wie Zuversicht und Hoffnung lesen möchte, blickt der Dargestellte wie auf ein hohes fernes Ziel. Seine Hände halten mit festem Griff ein Buch umklammert: das wiedergewonnene Evangelium. Blick und Griff der Hand gehören zusammen.

Leider lässt die Erhaltung zu wünschen. Es mag um 1550 entstanden sein. Die Petrikirche, in deren Sakristei das Porträt hängt, besitzt es erst seit fünfzig Jahren als Geschenk des Herrn O. C. Gaedechens. Man hat es früher Hans Holbein zugeschrieben. Möglicherweise ist es mit Timmermann in Verbindung zu bringen.

# DAS SIEBZEHNTE JAHRHUNDERT

Bei der grösseren Beweglichkeit, die für die Menschheit im siebzehnten Jahrhundert beginnt, fällt es nicht auf, dass auch bei uns die heimischen Talente ihre Ausbildung mehr und mehr im Auslande suchen. Der Einfluss Hollands und der vlämischen Provinzen macht sich wie in der gesamten Kultur auch in der Malerei fühlbar, und gegen Ende des Jahrhunderts wandern junge Hamburger auch schon nach Italien.

Das erhaltene Material ist bedeutend reicher als das des sechzehnten Jahrhunderts. Einmal liegt uns die Zeit näher, dann war auch wohl der Umfang der Produktion der schnell wachsenden Bedeutung der Stadt entsprechend weit bedeutender als im vorhergehenden Jahrhundert, und es kommen neue erhaltende Momente auf. Zunächst die Bildung von fürstlichen Galerien und von Privatsammlungen, die mit dem siebzehnten Jahrhundert im Norden anheben. Noch heute finden sich die bedeutendsten hamburgischen Bildnisse im Besitz der braunschweigischen Galerie. Unser Rabbinerbildnis von Scheits stammt aus der Galerie zu Kassel. Dann beginnen die protestantischen Kirchen dem Predigerbildnis und dem Kenotaphium breiteren Raum zu gewähren. Ebenso dient die Stadtbibliothek als Aufbewahrungsort für Bildnisse aller Art. Schliesslich werden in den Familien die Ahnenbildnisse pietätvoll aufbewahrt. Diese schöne Sitte scheint jedoch nicht eigentlich

bodenwüchsig, sondern von den gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts eingewanderten holländischen Familien eingeführt zu sein. Es ist bezeichnend, dass noch heute die aus Holland stammenden Amsinck, von Berenberg-Gossler und Willink fast allein noch Familienbilder besitzen, die ins siebzehnte oder gar ins sechzehnte Jahrhundert zurückgehen.

Aber so reich das Material an Bildnissen im Verhältnis zu dem aus dem sechzehnten Jahrhundert erscheint, ist es doch sehr lückenhaft und lässt nur einige wenige Künstlerphysiognomien deutlicher erkennen. Von den meisten Bildnismalern ist uns kaum mehr als ein einzelnes Werk im Original erhalten. Einer Geschichte der Malerei oder auch nur der Bildnismalerei in Hamburg fehlt auch noch im siebzehnten Jahrhundert die Grundlage. Wir können nicht einmal die Entwickelung eines einzigen der Hauptmeister übersehen. Das Material besteht aus einzelnen Werken von einzelnen bekannten Künstlern, aus einzelnen Bildern, deren Urheber wir nicht kennen, und aus der litterarischen Überlieferung von Namen einzelner Künstler, deren Werke vollständig untergegangen scheinen.

* * *

Es lässt sich freilich erkennen, dass der ganz ausserordentliche Aufschwung der Stadt auch in der Malerei ihren Ausdruck fand.

Hamburg hatte sich bekanntlich zu Anfang des dreissigjährigen Krieges mit einer Befestigung versehen, die es uneinnehmbar machte. Und diese Riesenwälle waren nicht wie die ebenfalls höchst stattlichen Wälle von Lübeck und Bremen dem Körper der Stadt auf den Leib geschnitten, sondern sie umgaben ihn wie ein weites loses Gewand, das auf Wachstum Rücksicht nimmt. Diese weiträumige Befestigung der Stadt ist eins der grössten politischen Ereignisse nicht nur in der hamburgischen, sondern in der deutschen Geschichte.

Die Wälle gaben der aufstrebenden Stadt eine relative Sicherheit des Daseins und die Möglichkeit freier Entwickelung. Noch im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts trat Hamburg an die Spitze der deutschen Städte nicht nur als wirtschaftliche Potenz, sondern als Kulturträgerin.

Und in dieser letzten Funktion bildete sie einen schroffen Gegensatz zu den deutschen Fürstenstädten.

Die Fürsten waren im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts der ausländischen Bildung verfallen. Als die deutsche bürgerliche Kultur der Städte zu erstarren begann und schliesslich durch die ungeheure Katastrophe des Krieges fast vernichtet wurde, drang italienisches, spanisches, später französisches Wesen an die Höfe, die aus dem eigenen Lande keine Kultur von gleicher Qualität aufnehmen konnten. Weder die äusseren Lebensformen des Bürgertums, noch seine Architektur, seine dekorative Kunst, noch seine Malerei und Plastik waren geeignet, die Lebensbedürfnisse des Fürsten und seines Hofes auszudrücken. Eigene Kultur hatten Fürst und Adel des späteren Mittelalters und der Renaissance in Deutschland nicht hervorgebracht. So kam es, dass die Höfe und Residenzen in Deutschland Hochburgen fremder Sitte, Anschauung, schliesslich sogar fremder Sprache wurden. Im achtzehnten Jahrhundert gehört Friedrich der Grosse zu den hervorragenden französischen Schriftstellern.

Wir pflegen die langsame Überwindung der Schäden des dreissigjährigen Krieges zu beklagen. Weit später wurde die Ausländerei der Höfe überwunden, ja, sie ist noch heute in ihren Folgen zu spüren. Mehr als dreihundert Jahre mussten vergehen, ehe die grossen deutschen Meister der Renaissance, Dürer und Holbein, den Gebildeten ihres Volkes durch gründliche Bearbeitung ihres Lebenswerkes wieder zugänglich gemacht wurden. Noch heute gehört die Vertrautheit mit ihren Werken und ihrem Wesen nicht zu den Erfordernissen der

allgemeinen Bildung bei ihrem eigenen Volke, das Raffael, Michel Angelo, Lionardo und Tizian viel besser kennt. Von Schongauer weiss man noch heute kaum den Namen, und Rembrandt, der doch schliesslich der allgemeinen deutschen Kultursphäre angehört, beginnt erst eben über die Kreise der Fachgelehrten hinaus zur lebendigen Wirkung zu kommen.

Das sind untrügliche Zeichen, dass durch Jahrhunderte hindurch die Nation ihrem besseren Selbst entfremdet war. Wenn wir nichts als diese Thatsachen kennten, würden wir auf eine gewaltige und lang dauernde geistige Unterjochung unseres Volkes schliessen müssen.

Innerhalb dieser von ausländischer Kunst, Sitte und Sprache überschwemmten deutschen Welt bildete Hamburg eine der einsamen Inseln deutscher Kultur. Was hier in Litteratur, Musik, bildender Kunst und Gesittung geschaffen wurde, ist ein Ausdruck deutschen Wesens. In Hamburg nahm die nationale Oper, die sich an das Vorhandensein des 1677 gegründeten ersten bürgerlichen deutschen Opernhauses knüpft, ihren Ausgangspunkt, und im achtzehnten Jahrhundert erhielt, während Berlin zu einer Provinz der französischen Litteratur gemacht wurde, die deutsche Litteratur von Hamburg aus die nachhaltigsten Anregungen.

Auch die hamburgische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts trägt deutschen Charakter.

Freilich konnte die einsam dastehende Stadt keine autochthone Kunst entwickeln, die mit den grossen Leistungen der aufstrebenden holländischen Kultur zu wetteifern vermochte. Es fehlte der Hintergrund der nationalen Thaten, die Holland gross gemacht und seinem geistigen Leben den grossen Zug verliehen hatten.

Nach Holland vor allem war das geistige Antlitz Hamburgs gewandt. Seine jungen Künstler zogen nach Amsterdam und Harlem, wie sie im neunzehnten Jahrhundert nach München

wanderten, seine Baumeister holten ihre Gedanken aus Holland. Nur in Musik und Litteratur war das Leben selbständiger.

Aber auch die Maler, vor allem der vielseitigste und begabteste, Matthias Scheits, waren doch nicht bloss Nachahmer. Sie haben innerhalb der allgemeinen holländischen Art ihrer Kunst ganz besondere und hamburgische Züge.

In der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts scheint das Bildnis den Hauptinhalt unserer Malerei auszumachen.

Die zweite trägt dagegen einen universellen Charakter.

Den Schmuck der palastartigen Wohnhäuser und der grossen Säle des Rathauses bilden grosse mythologische Gemälde, deren Vorhandensein freilich fast nur litterarisch überliefert ist. Wir besitzen kaum noch andere Beispiele als die Deckengemälde der beiden Säle aus dem Bostelmannschen Hause, die seit kurzer Zeit im Museum für Kunst und Gewerbe ihre Aufstellung gefunden haben.

Daneben wurden religiöse Stoffe behandelt, und die Bildnismalerei und der Bildnisstich wachsen ausserordentlich ins Breite. Das Gefühl der Erlösung und des Aufatmens nach Schluss des dreissigjährigen Krieges erzeugt in den Bildern von M. Scheits eine Nachblüte der holländischen Gesellschaftsschilderung, die in Deutschland ganz einzig in ihrer Art zu sein scheint. Ebenso giebt es eine anziehende und eigenartige Bauernmalerei. Es wird das Volksleben auf dem Eise geschildert, Strassenbilder, Architekturstücke oft riesigen Formates haben uns ein Bild der Stadt aufbewahrt, die Seemalerei ist populär — namentlich die Schilderung des Walfischfanges — ideale Stadtbilder und Porträtansichten südlicher Seehäfen werden entworfen, das Tierstück, das Blumenstück, das Fruchtstück, das Stillleben jeglicher Art finden ihre Specialisten.

Dass dies alles als ein Zeichen umfassenden Interesses an der Welt bedeutet, ergiebt sich durch einen Vergleich mit dem Inhalt der hamburgischen Malerei um 1720. Von all' den

mannigfaltigen Stoffen sind fast nur das Bildnis und das Blumenstück noch übrig.

Hoffentlich gelingt es der späteren Forschung noch, die auf fremde Namen getauften Werke unserer hamburgischen Maler des siebzehnten Jahrhunderts zu bestimmen und die in Privatsammlungen vergrabenen Werke ans Licht zu fördern. Was wir bisher kennen gelernt haben, giebt uns die Ueberzeugung, dass diese Episode unserer heimischen Kunst nicht nur der lokalen, sondern der deutschen Kunstgeschichte angehört. Das Beste, was sie uns hinterlassen, würde, wenn es französisch und im Besitz des französischen Staates wäre, im Louvre hangen.

* * *

Dass uns so wenig Bildnisse im Original erhalten sind und auch in Stichen nur eine verhältnismässig geringe Anzahl, ist bei der Tüchtigkeit einzelner Leistungen sehr zu bedauern. Es lassen sich kaum ein paar Dutzend Oelgemälde in Hamburgischen und auswärtigen Sammlungen aufzählen.

Kindt, Dittmer, Luhn, Jacobsen, Scheits müssen als Hauptvertreter der einheimischen Bildnismalerei gelten.

Sie stehen, soweit sie nicht, wie es beim älteren Luhn der Fall zu sein scheint, aus Holland stammen, unter niederländischem Einfluss. Eine im engeren Sinne hamburgische Schule lässt sich nicht erkennen.

Neben den Männern, die im öffentlichen Leben stehen, dem Prediger, dem Ratsherrn, dem Professor am akademischen Gymnasium, das im siebzehnten Jahrhundert den Rang einer Universität und sehr grosses Ansehen weit über Hamburg hinaus genoss, fehlen die für das Haus berechneten Familienbildnisse intimeren Charakters nicht.

Die Menge des Untergegangenen muss sehr gross sein. Von Luhn und Scheits sind nur zwei oder drei Bildnisse im Original erhalten, von Jacobsen kenne ich nur eins.

Balthasar Denner
Senator Paridom Coldorf
Kunsthalle

Balthasar Denner

Senator Paridom Oldorf

Kunsthalle

Es ist gewagt, aus den spärlichen Resten allgemeine Charakterzüge der hamburgischen Bildnismalerei im siebzehnten Jahrhundert rekonstruieren zu wollen.

Doch lässt sich aus dem Kontrast mit den Werken der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts ein geringeres Mass von äusserlich repräsentativer Würde und eine kräftigere Dosis schlichter Menschlichkeit überall erkennen. Erst die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nimmt diese Tradition langsam wieder auf.

Auch die malerischen Probleme sind tiefer und werden energischer angefasst als im achtzehnten Jahrhundert, das viel zu viel Respekt vor der Vornehmheit der dargestellten Persönlichkeit hatte, um einen Schritt in das freie Gebiet der Intimität oder der malerischen Ausdrucksmittel, namentlich einer energischen Beleuchtung zu wagen. Lichtwirkungen, wie sie Luhn in seinen Bildnissen anstrebt, liebt das achtzehnte Jahrhundert nicht. Dagegen geht es im dekorativen Arrangement mit Vorhängen und Säulen über das Mass des siebzehnten Jahrhunderts weit hinaus. Dieses sieht das künstlerische Ziel in der schlichten oder dramatischen Darstellung des menschlichen Charakters. Das achtzehnte Jahrhundert suchte auch im Bildnis ein Mittel, die Persönlichkeit durch Würde und Vornehmheit zu erhöhen.

Werke von einem Reichtum poetischer und philosophischer Assoziationen wie Luhns Familienbildnis, oder von so dramatischer Kraft wie sein Astronom in der Braunschweiger Galerie, sind auf dem Boden des achtzehnten Jahrhunderts nicht denkbar.

## UNBEKANNTE BILDNISMALER
### XVI.—XVII. Jahrhundert

Von Künstlern, die in den Uebergangsjahren der beiden Jahrhunderte gearbeitet haben, sind in der Katharinenkirche, der Petrikirche, der Stadtbibliothek und im kleinen Hörsaal des ehemaligen akademischen Gymnasiums einige Bildnisse erhalten. Darunter befinden sich ein paar immerhin ganz tüchtige Leistungen, die sich von den Jugendarbeiten des ersten namhaften Künstlers des 17. Jahrhunderts, des David Kindt, durch geringere Lebendigkeit des Ausdrucks und durch die weniger elegante Behandlung unterscheiden, besonders auffallend durch die harte Deutlichkeit der weissen Halskrause. Das des Pastor Georg Dedeken zu St. Katharinen mag, nach dem Alter des Dargestellten zu rechnen, zwischen 1590 und 1600 gemalt sein. Vielleicht gehört es dem Künstler, der das etwa ein Jahrzehnt später entstandene Bildnis des Lindenbrogius in der Stadtbibliothek gemalt hat. Dies zeigt einen energisch wiedergegebenen mageren Kopf mit schütterem Schnurr- und Kinnbart, dem Typus Melanchthons von ferne ähnlich.

In Kopien sind uns einige gute Bildnisse derselben Epoche unter den Miniaturen von Senatorenporträts aufbewahrt, die im vorigen Jahrhundert der Senat anlegen liess. Das Material aus älterer Zeit dürfte damals schon spärlich gewesen sein. Man scheint ziemlich alles benutzt zu haben, was noch in den alten Familien vorhanden war.

Soweit sich nach den übrigens mit augenscheinlicher Sorgfalt und in der Absicht, so genau wie möglich die Art des Vorbildes wiederzugeben, hergestellten Kopien urteilen lässt, handelte es sich um die Arbeiten verschiedener nicht ungeschickter Hände.

UNBEKANNTER KÜNSTLER
LINDENBROGIUS
STADTBIBLIOTHEK

Im ganzen fühlt man jedoch allen diesen Bildnissen an, dass ihre Urheber sich ausschliesslich mit der Bildnismalerei abgaben. Durch keinerlei Beschäftigung mit Vorwürfen, die die bildenden Kräfte der Seele in Thätigkeit setzen, angeregt, sahen sie auch im Bildnisse nicht in erster Linie das Bild. Von allen offenbart nur David Kindt das Streben, dem Bildnis jedesmal eine eigene charakteristische Haltung zu geben.

## DAVID KINDT
1580—1652

Vom Bildungsgang dieses seiner Zeit offenbar vielbeschäftigten hamburgischen Bildnismalers ist nichts Sicheres bekannt. Über den Wert der älteren Angaben, dass er sich Rubens, van Dyck und sogar Rembrandt zum Muster genommen hätte, brauchen wohl kaum erst Untersuchungen angestellt zu werden. Er wurde 1605 Meister, 1629 Ältermann des Maleramts.

Ausser einigen wenigen Bildnissen ist von ihm nur das merkwürdige, dem Kreise der Totentänze angehörende Werk in unserer Jakobikircke erhalten.

Die Familie des Künstlers gehörte nicht zu den alteingesessenen. Sein Vater Johan Kindt soll infolge der Religionswirren aus Cortrijk (Courtray) in Westflandern nach Hamburg geflüchtet sein. Er war ebenfalls Maler, wurde 1587 Amtsmaler und starb 1608.

Wieviel Kunst er seinem Sohn übermitteln konnte und welcher Art sie war, kann nur durch den glücklichen, aber unwahrscheinlichen Fund eines bezeichneten Werkes erschlossen werden.

Wenn das Geburtsdatum des David Kindt mit 1580 richtig angegeben ist, so dürfte er der Schule seines Vaters wohl manches zu danken haben. Denn schon 1604, mit vierundzwanzig Jahren, wird er von den vornehmen Familien beschäftigt, muss also wohl schon bei Lebzeiten seines Vaters sich

eines tüchtigen Rufes erfreut haben.

Bezeichnete Werke von David Kindt sind sehr selten. Zwei Bildnisse mit vollem Künstlernamen befinden sich in der Sammlung Lichtmann in Wien. Diese, wohlerhalten, müssen als Grundlage für die Kenntnis der künstlerischen Eigenart Kindts gelten, denn das ebenfalls mit vollem Namen bezeichnete Totentanzbild in der Jakobikirche ist stark übermalt und dürfte ohne die Bezeichnung wohl kaum demselben Künstler zugeschrieben werden.

DAVID KINDT 1606
BILDNIS DES DITMAR KOHL
ÖLGEMÄLDE, KUNSTHALLE

Auf Grund der Wiener Bilder hatte Theodor von Frimmel schon vor Jahren den Ditmar Kohl in der Kunsthalle (seit 1890 vom Museum für Hamburgische Geschichte überwiesen) als ein Werk Kindts bestimmt. Nach eigener Untersuchung muss ich mich seinem Urteil anschliessen.

In Hamburg fanden sich nun noch vier, vielleicht fünf Bildnisse des Meisters, zwei unter den Amsinckschen Familienbildnissen, zwei — verputzte —, der Kunsthalle vom Museum für Hamburgische Geschichte überwiesene und vielleicht das Bildnis der Gertrud Moller in der Kunsthalle.

Unter den in Hamburg befindlichen Bildnissen sind die der Amsinckschen Eheleute von 1604 die ältesten.

Sie sind im ganzen wohlerhalten. Mann und Frau tragen den grossen Radkragen, der bei dem Manne, was in dieser Zeit die Regel zu sein scheint, breitere Tollen und ein weicheres Gefüge hat. Die Augen blicken auf den Beschauer. Eine abweichende Richtung des Blickes würde in dieser Epoche auffallen. Das Inkarnat ist auffallend frisch, überhaupt hat die Farbe etwas Glänzendes, Prächtiges.

Der junge Ehemann hält in der Hand eine Taschenuhr. Dasselbe Motiv findet sich auf dem Wiener Bildnis. Die weisende Geberde, mit der die Uhr hochgehalten wird, gilt vielleicht ein wenig dem damals so seltenen und kostbaren Kleinod. Aber es soll doch wohl noch etwas anderes und tieferes angedeutet werden. Hatte doch jenes Geschlecht zuerst in der Taschenuhr nicht nur den bequemen, allzeit zur Verfügung stehenden Zeitmesser erhalten, sondern zugleich ein Symbol, das den Besitzer in jeder Minute an das knappe Mass der ihm zuerteilten Spanne erinnerte.

Die Frau lässt durch die Finger der rechten Hand spielend den goldenen und mit Email geschmückten Anhänger gleiten, der ihre Gürtelkette schmückt. Sie trägt eine schwarze, ärmellose Jacke aus geschorenem Sammt und mit Quasten besetzt, darunter ein leuchtend krapprotes Kleid mit Stickereien. Ihre Haube und ihre weissen Aermelaufschläge sind mit kostbaren Spitzen besetzt. An Schmuck sind ausser der schweren goldenen Kette ein goldenes Armband, zwei goldene Ringe auf dem Zeigefinger und eine Perle im Ohr zu sehen.

Im Ausdruck der Züge sucht der Künstler den Moment ruhigen Betrachtens oder Beobachtens zu geben. Eine Steigerung nach dem mürrisch Unzufriedenen als Ausdruck der Vornehmheit wird nicht angestrebt.

Das nächste datierte Bildnis ist das des Ditmar Kohl von 1606. Hier sucht der Künstler offenbar den Eindruck von Würde und Ernst zu geben. Es ist ein Hüftbild. Die Rechte stützt sich auf den Tisch, die Linke ist in die Hüfte gestemmt, so dass nur der Rücken der Handwurzel zu sehen ist. Das Antlitz mit dem kurzgeschnittenen Spitzbart blickt sehr ernst, fast finster. Ditmar Kohl gehörte einem berühmten Geschlecht an. Sein Grossvater war der ruhmreiche Besieger der Seeräuber, dem jetzt an der Brücke im Elbpark ein spätes Denkmal gesetzt ist. Er selbst wurde später Ratsherr.

Von den beiden kürzlich in die Sammlung gelangten Bildnissen ist das der Frau das besser erhaltene. Beide Halbfiguren sind sehr geschickt in den Rahmen gebracht. Bei der Frau hat man deutlich das Gefühl, sie sitzt auf einem Stuhl mit nicht sehr tiefem, hoch von der Erde befindlichen Sitze. Sie hat die Hände im Schoss übereinandergelegt und den Zeigefinger durchgesteckt. Auf dem Zeigefinger der rechten Hand trägt sie einen mit Edelsteinen geschmückten Ring. Sonst hat sie als Schmuck auf dem ganz schwarzen Gewande nur ein kaum noch sichtbares Bruststück und Spitzen an der Haube und am Aermel. Ihr Gesicht stellt den Typus der behäbigen, im engen Kreise lebenden Bürgersfrau dar.

Der Mann soll durch den Brief in der Rechten, dessen Aufschrift nicht mehr vorhanden ist, wohl als Kaufmann charakterisiert werden.

In diesen und den nahe verwandten Wiener Bildnissen zeigt sich David Kindt als einen Künstler, der zu seiner Zeit auch in Holland mitgezählt haben würde.

Die Jakobikirche bewahrt von David Kindt ein Gemälde, das dem Totentanzkreise angehört. Ein reichgekleideter Mann steht hinter einem Tisch und hat einen Sack Geld, einen silbernen Teller mit Trauben und Aepfeln, eine vergoldete Vase mit Blumen, unter denen die Tulpe nicht fehlt, ein Brot, ein

zierliches venezianisches Glas mit Rotwein und eine lose auf dem weissen Tuche liegende Rose vor sich. Die Linke hat er auf den Tisch gestützt, die Rechte beteuernd auf das Herz gelegt. Von hinten naht, ihm unsichtbar, der Tod als Gerippe mit Stundenglas und dem Todespfeil — die Sense hatte den Pfeil noch nicht verdrängt. Plattdeutsche und lateinische Inschriften bedecken einen grossen Teil des Bildes.

Es ist leider sehr stark übermalt. Die Grottesken in Graumalerei, die die untere Inschrifttafel einfassen, stammen sicher nicht von Kindt. Die braune Inschrifttafel über dem Haupt mit sehr strengem, noch nicht vom Ohrmuschelstil berührten Rollwerk dagegen stimmt mit dem Datum 1622. Auffallend ist, dass der reiche Mann ein Kostüm trägt, das dem sechzehnten Jahrhundert angehört.

Das Werk hat seinem Inhalt nach grosses Interesse für uns. Für die Charakteristik der künstlerischen Eigenart Kindts kommt es wegen der Uebermalungen kaum noch in Betracht. Es ist dies sehr zu bedauern, da der Künstler, nach einzelnen Zügen zu schliessen, sehr viel Liebe auf das Werk, eine Bestellung der Kirche, verwandt hat, das ihn in der Behandlung der Stoffe nach allen Richtungen erklärt haben würde.

Wir haben einen Künstler vor uns, der schon in jungen Jahren ernste und in ihrer Art gross gesehene Bildnisse schuf, wie das des Ditmar Kohl, der dann noch beinahe fünfzig Jahre in seiner Vaterstadt thätig war und nach den uns erhaltenen Werken der Maler der Patrizier war. Und von all dem, was er in diesen mehr als fünfzig Jahren gearbeitet hat, ist uns kaum ein halbes Dutzend Bilder übrig geblieben.

* * *

Dem David Kindt steht das Bildnis der Gertrud Moller aus dem Jahre 1618 nahe, das die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg besitzt. Ich bin nicht abgeneigt, es ihm zuzuschreiben. Die Haltung ist wohl etwas steifer — aber

das mag mit an der Tracht liegen und an der Stellung. Die Dame ist nicht sitzend, sondern stehend dargestellt und mit übereinander gelegten Händen. Ditmar Kohl steht viel freier und ungezwungener da, aber es ist eben ein Mann, und es lässt sich auf Familienbildnissen aus Norddeutschland in derselben Epoche auch sonst beobachten, dass die Haltung der Frau gebundener ist als die des Mannes. Kopf und Hände der Gertrud Moller sind leider etwas verputzt. Aber der Ausdruck der Züge, die delikate Zeichnung des Mundes, die Haltung und Zeichnung der Hände erinnern lebhaft an die des unbezeichneten, aber nach der Verwandtschaft mit den Bildnissen der Sammlung Lichtmann in Wien mit Sicherheit dem Kindt zuzuschreibenden Frauenporträts unserer Hamburger Sammlung.

DAVID KINDT (?)
GERTRUD MOLLER
KUNSTHALLE

Auffallende Uebereinstimmung herrscht in der technischen Behandlung des schwarzen Gewandes. Auf allen Bildnissen Kindts erscheint das Schwarz heute wie versunken.

Koloristisch steht das Bildnis der Gertrud Moller sonst allein. Es ist eine vornehme Komposition in Schwarz, Weiss, Silber, Braun, Gold, Orange und wenig Rot. Blau und Grün fehlen. Sehr auffallend erscheint der köstliche braune Seidenvorhang als Hintergrund.

Die Tracht ist typisch hamburgisch oder norddeutsch: ein ärmelloser schwarzer Rock, der sich bei uns in der Frauentoilette bis über die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gehalten hat, eine farbige Jacke darunter, deren Aermel aus Silberbrokat mit goldenen Blumen von hohem koloristischen Reiz sind, feine silberne Ketten, die das Mieder vollständig bedecken, eine weisse, feingefaltete, orange und rot gestreifte Schürze. Diese gehörte ebenfalls bis weit ins siebzehnte Jahrhundert hinein zum eisernen Bestande der Hamburger Frauentracht. Goldene Ringe, schwere lange goldene Ketten mit goldenen Medaillen, schwere goldene Armketten, ein goldgesticktes, mit echten Perlen besetztes Häubchen geben der fein gestimmten Toilette die Accente des Glanzes und der Pracht.

Das im Anhang zu Luhn zu behandelnde grosse Familienbild von etwa 1650 zeigt die Frauentracht im wesentlichen noch auf derselben Stufe der Entwickelung.

# JURIAN JACOBS
1630(?)—1685

Jurian Jacobs, auch Jacobsen und nach holländischer Art Jacobsz — bis ins vergangene Jahrhundert nahm man es bekanntlich mit der Schreibung der Namen noch nicht sehr genau — wurde um 1630 in Hamburg geboren. Möglicherweise gehört er mit einem 1618 verstorbenen Amtsmaler Jacob Jacobs in dieselbe Familie. Wie es sich nicht selten bei grossen Begabungen findet, die sich nicht in einer selbständigen Schule entwickeln, sondern ausserhalb ihrer Heimat verschiedenen Einflüssen nachgeben, ist Jurian Jacobs' Produktion ungleich. Neben einzelnen Werken hohen Ranges stehen gleichgültigere Leistungen.

Aus seinem Leben wissen wir sehr wenig. Seine Zeit hat uns von Predigern, Gelehrten, Dichtern und Staatsmännern umfangreiche biographische Nachrichten hinterlassen. Der Maler interessierte als Mensch in unserer Kultur noch nicht.

Wir erfahren aus einer schwer zu kontrolierenden Tradition, dass Jacobs in der Schweiz Landschaftsstüdien gemacht habe, dass er sich dann in Antwerpen dem Frans Snyders angeschlossen, und dass er sich schliesslich in Amsterdam aufgehalten habe. Ungewöhnlich ist dabei für die Zeit und für den Hamburger das Studium der Schweizer Landschaft. Antwerpen und Amsterdam standen für die hamburgischen Künstler des siebzehnten Jahrhunderts an der Stelle, wo ihnen in der zweiten Hälfte des unsern München und Paris stehen.

Auch von Jacobs sind die Bilder selten geworden. Die Kunsthalle besitzt vier Werke seiner Hand, die ihn nach verschiedenen Richtungen charakterisieren, ein Bildnis, das von der Oberschulbehörde als Leihgabe in unsere Sammlung kam, ein Tierstück aus der Gaedechensstiftung und zwei Stilleben.

Tierstücke von ihm besitzen die Sammlung Weber in Hamburg, die Sammlung Heintze auf Schloss Niendorf bei Lübeck, die königlichen Sammlungen in Dresden und in Kopenhagen, letztere beiden sind Tierhatzen grossen Formats. Es ist anzunehmen, dass sein unbekannter Name auf der Mehrzahl seiner erhaltenen Arbeiten einem bekannteren gewichen oder dass er ausgelöscht ist.

Die beiden Stilleben unserer Sammlung sind Fleischstücke. Das eine stammt aus älterem hamburgischen Besitz und wurde von Frau Vorwald geb. Ballheimer gestiftet, das zweite tauchte im Kunsthandel auf und gelangte als Geschenk von Fräulein Clara Lachmann in die Sammlung. Fleischstücke dieser Art sind vielleicht einst häufiger gewesen, als sich aus dem erhaltenen Bildervorrat schliessen lässt. Auf den grossen Küchenbildern des sechzehnten und der ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts spielte unter den Vorräten das Fleisch eine grosse Rolle. Bei den Holländern kommt das ausgeweidete, am Haken hängende Schlachttier, Schwein oder Ochse, nicht selten vor, am bekanntesten ist der ausgeweidete Ochse von Rembrandt in der Galerie des Louvre, das herrliche Bild, das lange an einer dunklen Wand hing und jetzt endlich den gebührenden Ehrenplatz im hellen Lichte erhalten hat. In diesen Werken handelt es sich offenbar nicht nur um die Wiedergabe der malerischen Erscheinung, sondern es spielt auch die im bäurischen und kleinstädtischen Leben deutlich empfundene Stimmung der Schlachtzeit mit hinein. Die Stillleben von Jacobs sind dagegen nur als Erzeugnisse der rein malerischen Freude an der Farbe zu betrachten. Sie enthalten

keine Assoziationen häuslicher Stimmungen, und es mögen wohl in den Zeiten, die für ihre Qualitäten kein Gefühl hatten und sich durch den Gegenstand abstossen liessen, viele derartige Gemälde verkommen oder gar zerstört worden sein. Jacobs muss an diesen Stoffen ein besonderes Wohlgefallen gehabt haben. Auf dem Tierbild in unserer Sammlung ist das Gekröse, um dessen Besitz sich die Hunde beissen, mit besonderer Liebe und Bravour ausgeführt.

Litterarisch überliefert sind Bilder von Jurian Jacobs mit biblischen Stoffen. So enthielt der Hamburger Dom von ihm eine Reihe von Füllungen der Lektorbrüstung. Wohin sie gelangt sind, wenn sie überhaupt erhalten blieben, ist mir nicht bekannt geworden.

Das Bildnis in unserer Galerie stellt den Stader Astronomen Johan Hinrich Voigt dar. Der Name des Dargestellten ist rechts oben mit lateinischen Majuskeln aufgetragen, vielleicht in späterer Zeit. Der Künstler hat mit vollem Namen gezeichnet und das Datum 1652 hinzugefügt.

Wie es damals bei den Bildnissen der Gelehrten üblich war, ist der Dargestellte in seiner Lehrthätigkeit aufgefasst. Er steht redend und den Blick auf seine Hörer gerichtet vor dem Katheder. In der Linken hält er ein kleines Astrolabium, die Rechte setzt den Zirkel an. Das ergraute Haar ist halblang, der graue Bart ist an den Wangen rasiert. Ueber das schwarze Sammetgewand fällt ein schlichter weisser Kragen. Ein geöffneter Brief auf dem Katheder trägt die Aufschrift A Mons. Mons. Johan Adolph Tassius Hamburgh. Das Bildnis dürfte also vielleicht als ein Geschenk des Stader Astronomen an seinen Freund in Hamburg aufzufassen sein. Denn Tassius war Professor der Mathematik am Hamburger Gymnasium. Da er seine Bibliothek schon bei Lebzeiten der Stadt gegen eine Leibrente von sechzig Thalern übergeben und in seinem Testamente von 1654 seine Manuskripte der Stadt vermacht hatte,

erklärt sich vielleicht, wie ein Porträt des Stader Astronomen in den Besitz des akademischen Gymnasiums in Hamburg gelangt ist. Voigt war bestallter Astronom und Mathematiker des Königs von Schweden für dessen Herzogtümer Bremen und Verden. Er hat mehr als ein halbes Jahrhundert die Kalender für Niedersachsen gemacht. Bei seinem Tode 1691 fand sich, dass er die Kalender bis zum Jahre 1721 schon fertig ausgearbeitet hatte. Auch für Hamburg war sein Kalender privilegiert.

## DIE FAMILIE DITTMARS

Zu den zahlreichen Beispielen von hamburgischen Malerfamilien, in denen die Kunst durch Generationen gepflegt wurde — es sei nur an die Luhn, Scheits, Denner, Gensler, Spekter u. a. m. erinnert — gehören auch wohl die Dittmars, Dittmers, Dittmer, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert bei uns thätig waren. Ein Amtsmeister Abraham Dittmar starb 1763. Eines Dekorationsmalers Dittmar aus dem ersten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts erwähnt Matheson.

Als Bildnismaler kommen zwei Träger des Namens in Betracht, die dem siebzehnten Jahrhundert angehören.

Von Gerd Dittmers erwähnt das Künstlerlexikon aus der Sammlung des Hofrats Ehrenreich ein Bildnis des Senators Renzel mit seiner Familie in seinem Garten. G. Schröder habe es gemeinschaftlich mit ihm gemalt. Es sind nur wenige Bildnisse des Künstlers auf uns gekommen. Das des Predigers Petkum in der Sakristei der St. Petrikirche zeichnet sich durch eine würdige, dabei natürliche ernste Haltung aus. Die 1669 für den Südlektor der Katharinenkirche von ihm gemalten Bilder aus der biblischen Geschichte fanden nicht den Beifall der Kirchengeschworenen, die die Fortsetzung der Serie dem Heinrich Scheits übertrugen. In der vom Künstlerlexikon zitierten Chronik des Wenzel Janibal findet sich eine Angabe über seinen Tod: »1671, am 12. Januar, ward Rulff Mecklenburg von einem

GERDT DITTMERS
PASTOR PETKUM
ÖLGEMÄLDE, ST. PETRIKIRCHE

von drei Personen, als seinem Hauswirt, dem künstlichen Schilderer auf dem Neuen Weg, Gerd Dittmers, dessen Tochtermann, einem Käsekäufer und seinem Jungen, mit einem Säbel gehauen und bis auf den Tod verwundet; kam her wegen einiger Heur, so er Gerd Dittmers schuldig war. Hierüber ward Gerd Dittmers bei der Börse in die Wacht gesetzt und mit grossem Gelde ausgeborget; die anderen aber liefen weg, und starb Rulff nach drei Wochen. Gerd Dittmers aber starb kurz hernach von Gram und Aergernis dieser That halber, sintemal Rulffs Freunde ihn als einen Mörder mithielten.«

Bildnisse von ihm wurden gestochen von J. Falk — Pastor J. Müller, sowie der schwedische Sekretär J. U. de Wallich und Berth. Iselburg; von H. von Hensbergen — Pastor Petkum; von A. Bloteling — Pastor Mauritius.

Balthasar Denner
Brautbildnis
Sammlung Gaedechens

Balthasar Denner
Brustbildnis
Sammlung Gaedechens

## HENDRICH DITTMARS

In der Domkirche von Roeskilde wird ein bemerkenswertes und im ganzen wohlerhaltenes grosses Bildnis König Friedrichs III. aufbewahrt, das die Bezeichnung des hamburgischen Meisters H. Dittmars mit der Jahreszahl 1670 trägt. Es stellt den entschlafenen König auf dem Paradebette dar. Engel fliegen herab. Einer setzt ihm die Totenkrone auf, andere streuen Blumen. Das Bild ist mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Die Blumen, der Silberbrokat und alles Beiwerk verraten eine tüchtige Hand, und die Farbe ist stark und eigenartig. Es wäre nicht zu verwundern, wenn von Hendrich Dittmars einmal ansehnliche Stilleben auftauchen sollten.

Die königliche Galerie zu Kopenhagen besitzt von ihm die lebensgrosse Halbfigur eines Einsiedlers mit der Jahreszahl 1664 und dem Namen H. Dittmerz bezeichnet. (Gestochen von Preissler, Hamburger Künstlerlexikon.) Der Katalog giebt an, dass er in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in Dänemark als Bildnismaler thätig gewesen sei. Das Bildnis in Roeskilde wird nicht erwähnt. Die biographische Notiz nennt ihn einen Holsteiner, fügt jedoch dieser Angabe ein Fragezeichen bei und rechnet ihn zur holländischen Schule.

Unser Künstlerlexikon führt ihn als Hamburger auf und weiss von ihm, dass er in Italien gewesen sein solle und längere Zeit in Kopenhagen gearbeitet habe, weshalb ihn Füssli

wohl für einen Dänen halte. Die »Stellung seines Objektes sei bisweilen gewählt, wie bei van Dyck und Ph. de Champagne, seine Zeichnung sei sehr richtig, sein Kolorit natürlich, sein Pinsel markig.« Es führt von ihm eine Verspottung Christi auf mit überlebensgrossen Figuren »im Geiste Tintorettos, durch Kraft, Glanz und schöne Verschmelzung sich auszeichnend und bezeichnet Henderich Dittmars f. 1658.« Eine Anbetung der Hirten von seiner Hand ist aus dem Besitz von Hauptmann Gaedechens in die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg übergegangen. G. Appelmann, A. Haelweg, W. van de Laegh, C. Romstedt und Joh. Schweiten haben nach ihm Bildnisse gestochen.

## JOACHIM LUHN

Thätig um 1670—1700

Es ist unbekannt, wo der ältere Luhn geboren ist, nicht in Hamburg, scheint es, vielleicht in den Niederlanden. Er soll ein Schüler des A. Backer gewesen sein. In Hamburg fand er es schwer, Boden zu fassen. Doch wurde sein Streit mit dem Maleramt schliesslich beigelegt; er trat 1677 in das Amt ein und wurde 1692 Ältermann.

Er war ein vielseitig thätiger Künstler, hat mythologische Stoffe behandelt, malte für das Rathaus eine siebzehn Fuss lange Ansicht von Hamburg — »worauf die Stadt mit mühsamem Fleiss und genauer Observanz dargestellt war«, führte für den Dom in Quedlinburg einen Jonas aus, der vom Walfisch ausgespien wird, und scheint hauptsächlich als Bildnismaler thätig gewesen zu sein.

Erhalten sind von ihm ausser einem nicht sehr charakteristischen Bildnisse in St. Jakobi die zwei Bildnisse im Museum zu Braunschweig und einige Stiche nach Bildnissen.

Die Braunschweiger sind die wichtigsten; das grössere stellt ihn selber mit seiner Frau, seinem Sohn und seiner Schwiegertochter dar, — eine Gruppe, lebensgross bis zu den Knien im Querformat angeordnet, links die Eltern, rechts Sohn und Schwiegertochter.

Der Vater sitzt am Tisch, er stützt den rechten Arm auf die Platte und lehnt sich zurück gegen seine Frau, die sich

über ihn beugt, die Rechte auf den Tisch gestützt, die Linke vertraulich um seine Schulter gelegt. Der Schatten ihres Kopfes fällt über sein Gesicht, so dass eben nur ein Streifen der Stirn hell beleuchtet ist. Beide sehen auf den Beschauer. Der Alte trägt in der Rechten einen Totenkopf, mit der Linken weist er auf seinen Sohn. Beide Alten tragen Schwarz mit sehr viel Weiss um Brust und Schultern.

Sohn und Schwiegertochter stehen vor ihnen. Der Sohn hält in der Linken Pinsel und Palette, die seine Hand beschattet, die Rechte hat er um die Schulter der jungen Frau oder Braut gelegt. Er blickt scharf auf den Beschauer. Die junge Frau hat in anmutiger Bewegung das Antlitz ihm zugewandt. Ihre leicht erhobene Rechte wirft die Schatten der Finger auf ihren nackten linken Unterarm

Sie trägt ein Kleid aus orangefarbenem Brokat mit goldenen Blumen. Der Sohn trägt einen braunen Rock.

Der Künstler hat offenbar mit Freude an dem Werk gearbeitet. Er hat sich in der Beleuchtung ungewöhnliche Probleme gestellt und ein Werk von sachlicher Vertiefung zu schaffen gesucht. Für ein Bildnis des siebzehnten Jahrhunderts ist der emotionelle Inhalt sehr stark. Die beiden Alten bilden eine Gruppe, in der das herzliche Freundschaftsverhältnis alternder Eheleute ergreifend ausgedrückt ist. Die beiden gehören in tiefem Vertrauen zu einander. Sie haben vom Leben für sich nichts mehr zu hoffen, als den Fortbestand ihrer Liebe und Treue, das liegt in der Haltung ausgedrückt, darauf weist der Totenkopf in der Hand des Alten.

Was ihnen daneben noch blüht, das deutet der Alte mit der Geberde der Linken an, die auf die in Jugendkraft vor ihnen stehende Gruppe des Sohnes und der lieblichen Schwiegertochter zeigt. In den Zügen malt sich der Zustand dann noch einmal in leise, aber mit unverkennbarer Absicht gegebener Charakteristik. Die Mutter blickt milde und mit einem

kaum fühlbaren Lächeln von Genügen und Ruhe. Im Antlitz des Vaters, das mit der auf den Sohn weisenden Hand zusammengehört, spricht sich die Befriedigung des alternden Mannes aus, der sein Lebenswerk auf die Schultern des Sohnes zu legen sich anschickt; der Sohn steht mit der Kühnheit der Jugend da, die als Sieger durchs Leben zu schreiten vorhat, und die junge Frau, die er an sich zieht, ist Lieblichkeit und Glück.

Der alte Luhn wird dieses Bild wohl bei der Verlobung oder der Hochzeit des Sohnes gemalt haben. Sein Werk öffnet einen Blick in seine und der Seinigen Seele und Stimmung.

Wir besitzen weder aus früherer Zeit, noch aus dem achtzehnten Jahrhundert ein Bildnis von ähnlicher Vertiefung. Erst bei Ph. O. Runge taucht dieser Geist wieder auf.

Der Astronom, der ebenfalls im Braunschweiger Museum aufbewahrt wird, giebt ein anderes Beispiel von der Art des Künstlers, eine momentane Stimmung im Bildnis auszudrücken. Der Dargestellte steht vor einem Altazimuth. Er hat es eben gestellt, die Hände halten gerade mit der Beschäftigung inne, und die Rechte beginnt, eine demonstrierende Bewegung zu machen. Während der Körper noch dem Instrumente zugekehrt ist, hat er den Kopf zu seinen Hörern umgewandt. Die Stirn ist wie bei scharfem Sehen oder konzentriertem Nachdenken in senkrechte Falten gelegt, die Augen blicken fest, die Lippen sind fest aufeinander gepresst. Seine Miene fordert die Hörer zu scharfer Beobachtung auf. Es ist das Individuum in der Ausübung seines Berufes aufgefasst, aber nicht, wie sonst die Regel, in einem mehr andeutenden Quantum momentaner Energie, sondern in der vollsten Betonung der charakteristischen Geberde und Miene. Diese dramatische Kraft Joachim Luhns wird durch einen Vergleich mit dem in derselben Situation geschilderten Astronomen Jurian Jacobs augenfällig.

Die Beleuchtung, die von rechts hoch und konzentriert einfällt, lässt das Altazimuth im Halbdunkel und hebt die

Hände und die linke Hälfte des Gesichts kräftig heraus, die Beleuchtung der rechten Hand erinnert an die der Hände auf dem Familienbild.

Mit grossem Geschmack ist die reiche Tracht geschildert. Der Rock ist graubraun mit silbernen Streifen, das Schulterstück besteht aus Bändern in Orange.

Unser Künstlerlexikon berichtet über Joachim Luhn, von dem bis zur grossen Zerstreuung des alten Hamburger Kunstbesitzes wohl noch mehr als ein Werk in Hamburg erhalten gewesen sein mag, sein Kolorit sei in seiner ersten Zeit farbiger gewesen und später bräunlicher und stark von Schatten geworden.

Blesendorf, L. Kilian, P. van den Berge und H. van Hensbergen haben nach ihm gestochen.

Ueber den Sohn des 1717 verstorbenen älteren Joachim Luhn fehlen sichere Nachrichten. Eckhardt nennt ihn ebenfalls Joachim und muss Oelgemälde von ihm gekannt haben. Er berichtet von diesem jüngeren Luhn, dass er »die Manier des älteren vollkommen nachgeahmt und ähnliche Gegenstände, jedoch in einem kleinlicheren Geschmack gemalt« habe. »Seine Färbung sei nicht so rein und anziehend, seine Zeichnung oft unrichtig und der Ausdruck in seinen Köpfen ohne Charakter gewesen. Indessen sei er nicht ohne Wert und verliere nur in Gegenstellung mit dem ersten.«

Ueber einen Johann Luhn, der möglicherweise mit diesem identisch ist, berichtet unser Künstlerlexikon, dass er 1695 Meister, 1722 Aeltermeister des Maleramts wurde und 1750 gestorben sei. A. de Blois hat nach ihm das Bildnis des Professor J. A. Fabritius gestochen.

* * *

Ein grosses Familienbildnis, das ich in meiner Kindheit auf dem Bauhof hängen sah, das später in das Museum für hamburgische Geschichte gelangt ist und kürzlich der Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg überwiesen wurde,

gehört den Jahren um 1650 an. Die Tracht des Mannes ist schwarz, die der Frau und der Kinder dagegen sehr farbig. Mann und Frau stehen Hand in Hand in einem mit Marmorfliesen gepflasterten Raum. Die Frau legt die eine Hand auf einen Tisch, der mit einem prachtvollen orientalischen Teppich belegt ist. Vor dem Tisch stehen zwei rotgekleidete Kinder, das jüngste sitzt hinter dem Tisch auf einem hohen, mit Leder überzogenen Stuhl.

Soweit sich vor der Restauration erkennen lässt, ist der kulturhistorische Wert höher als der künstlerische anzuschlagen. Aber als Darstellung einer hamburgischen Familie aus einer Epoche, die uns sonst fast nur Brustbilder und gar keine Kinderbildnisse hinterlassen hat, ist es für uns von sehr grosser Bedeutung.

An den älteren Luhn erinnert das herzliche Motiv der Verbindung der beiden Eltern durch die Berührung der Hände, ebenso die aufgestützte Hand der Frau und der Ausdruck im Gesicht des Mannes.

Die Tracht der Kinder mit ihren kostbaren Seidenstoffen und den mit höchster Sorgfalt ausgeführten Spitzen liefert ein wichtiges kostümgeschichtliches Dokument.

Überaus gut getroffen ist der etwas befangen spiessbürgerliche Ausdruck im Antlitz der Frau.

Im übrigen bleibt abzuwarten, was die Restauration des in allem Wesentlichen gut erhaltenen, aber gegenwärtig in vielen Partien kaum erkennbaren Bildes ergeben wird.

## ELIAS GALLI

Thätig um 1670

Wie bei den meisten hamburgischen Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts sind wir über Elias Gallis Lebensumstände im Dunkeln und können seine Kunst nur nach einigen Fragmenten beurteilen.

Bis vor kurzem stand nicht einmal sein Name fest, und als Vorname wurde — für das siebzehnte Jahrhundert in Hamburg wohl recht ungewöhnlich — Ernst statt Elias zitiert.

In jüngster Zeit sind zwei Bilder mit Signaturen bekannt geworden. Eins besitzt unser Museum für Kunst und Gewerbe. Es ist eine Ansicht des Messberges, mit vollem Künstlernamen bezeichnet. Das andere ist ein Stilleben im Museum zu Leipzig, ein Käsestück.

Ein Bildnis nach seinem Original hat Hensbergen gestochen, das des Pastor Frank Simon Isen. Auch hier wird er E. Galli genannt.

Die Tradition schreibt ihm ein aus der Sammlung auf Schloss Langenstein stammendes Stilleben zu, das mit den anderen Hamburger Bildern der Sammlung die Kunsthalle erworben hat. Eine handschriftliche Notiz von O. C. Gaedechens nennt ihn als Urheber des ernsten kleinen Ratsherrnbildnisses in der Kunsthalle.

Das ist alles, was sich von diesem Künstler hat auffinden lassen. Mündlich ward mir von zwei ausgezeichneten, mit

vollem Künstlernamen versehenen Bildnissen berichtet, die vor einem Menschenalter nach Köln verkauft seien und deren Spur ich nicht wiedergefunden habe.

Unser Künstlerlexikon, das die Tradition des Kunsthandels und der Kunstkenner festgehalten hat, spricht von Bildnissen in ganzer Figur und halber Lebensgrösse und von vielen Familienstücken, die »ganz im Geiste Caspar Netschers« ausgeführt seien. Seine dekorativen Malereien werden nicht gelobt. »Auch findet man in Hamburg einige grosse allegorische Darstellungen von seiner Hand, sowie auch Säle und Zimmer, die indes dunkel ins Auge fallen, weil die Zeichnung kleinlich ist und er seinem Kolorit keine Haltung zu geben wusste.«

ELIAS GALLI
BILDNIS EINES RATSHERRN
ÖLGEMALDE, KUNSTHALLE

# MATTHIAS SCHEITS

Thätig von 1650—1700

Von den hamburgischen Künstlern des siebzehnten Jahrhunderts ist Matthias Scheits weitaus der vielseitigste, fruchtbarste und einflussreichste.

Sein Name wird in sehr verschiedener Form zitiert. Er selbst schreibt sich auf seinen Handzeichnungen und Radierungen Scheitz oder Scheits, auch wohl — auf einer Radierung von 1660 — Scheiets. In der Litteratur findet sich ausserdem die Form Scheutz.

Ueber seine Lebensdaten ist nichts Näheres bekannt. Seine Handzeichnungen und Radierungen sind durchweg von 1660 bis etwas über 1680 hinaus datiert. Einen ungefähren Anhalt geben die Daten auf den Radierungen, die sein Sohn Andreas nach seinen Zeichnungen ausgeführt hat. Sie beginnen mit 1677. Die Angabe bei Nagler und im Hamburger Künstlerlexikon, dass der »schlafende Schäfer« 1657 datiert sei, beruht auf einem leicht erklärlichen Lesefehler. Es steht ebenfalls 1677, doch ist die erste Sieben etwas unklar. Nimmt man zwanzig Jahre als das Alter des Sohnes um die Zeit an, wo er dem Vater als Radierer helfen konnte, so erhält man als Jahr der Eheschliessung etwa 1655 oder 1656. Da Matthias Scheits vor seiner Niederlassung in Hamburg sich in Holland und Belgien aufgehalten hat, in Holland so lange, dass es ihm bequem war, in sein Exemplar des Schilderboek von K. van

Mander Nachträge in holländischer Sprache einzufügen, so dürfen wir kaum annehmen, dass er erst um 1640 geboren sei, wie angegeben wird, sondern müssen sein Geburtsjahr wohl um reichlich ein Jahrzehnt zurücksetzen. Auch über sein Todesjahr giebt es nur die allgemeine Notiz, dass er um 1700 gestorben sei. Die Hauptjahre seiner Thätigkeit in Hamburg dürften in die Zeit von 1660 bis 1690 fallen.

Wer in Hamburg sein Lehrer war, wissen wir nicht. Nach der Tradition soll er sich anfangs an Ph. Wouverman angeschlossen haben, und Ostade, Teniers und Pieter de Laar werden als seine späteren Vorbilder genannt.

Nach seinen Bildern, Zeichnungen und Radierungen haben Rembrandt und Ostade sehr stark auf ihn gewirkt.

Dass er mit der holländischen und vlämischen Kunst sehr genau vertraut war, bezeugen seine Eintragungen in das Schilderboek. Den charakteristischen Passus über Frans Hals zitiert Bode in seinen »Studien« und fügt dann hinzu:

»Von besonderem Interesse ist, dass die Meister, die er (Matthias Scheits) für sein »Memorial« unter der reichen Zahl der vlämischen und holländischen Künstler auswählt, ausser seinem Lehrer Wouverman noch Rubens und Jordaens, Rembrandt und Frans Hals sind — also gerade die Meister, welche erst jetzt wieder als die Altmeister der vlämischen und holländischen Malerei anerkannt werden, während kein anderes altes Zeugnis sie so klar und ausschliesslich als die Spitzen jener beiden Schulen bezeichnet.«

Nach dieser Aeusserung ist es erklärlich, dass in den Gemälden von Scheits Anklänge an die verschiedensten holländischen und vlämischen Meister zu spüren sind. Doch wird seine eigene Art dadurch nicht unterdrückt. Es ist eben unvermeidlich, dass eine Begabung, die aus einem Ort ohne selbstständige sichere Produktion in ein Land hochentwickelter Kunst gelangt, Eklektiker wird.

Als Matthias Scheits nach Abschluss seiner Studienzeit zurückkehrte, traf er nach 1650 in seiner Heimat eine günstige Zeit. Der schwere Druck der Kriegszeit war von den Gemütern genommen. In Hamburg lebte man auf. Es war eine Stimmung wie in der französischen Gesellschaft nach dem Tode Ludwigs XIV. Alles atmete auf und begann das Leben wie ein neugeschenktes Gut zu geniessen. Es ist bezeichnend, dass die Schilderung eines Picknicks am Saum eines Waldes von M. Scheits unter dem Namen Watteaus, der sechzig Jahre später die französische Gesellschaft in derselben Stimmung darstellte, in die Sammlung Glitza gelangt war. Der Besitzer hatte freilich den wirklichen Urheber sofort erkannt. Nach seinem Tode wurde das Werk von Frau Pastor Glitza der Kunsthalle als ein Andenken gestiftet. Es hat heute ein ganz besonderes Interesse für uns, dass uns Scheits eine Schilderung der Hamburger Gesellschaft jener Epoche des Aufschwungs erhalten hat, wo Hamburg als Hort der Keime nationaler Kultur in Musik, Litteratur und Wissenschaft etwas wie eine Hauptstadt Deutschlands darstellte.

Bei der Begründung der Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg wurde auf Bilder von M. Scheits besonders gefahndet. Wilhelm Bode hatte ihn schon länger verfolgt und stellte in liebenswürdigstem Entgegenkommen seine Notizen zur Verfügung. Unter dem Vorrat der Hamburger Bilder erkannte er als ein Werk des Künstlers die Kinder mit dem Vogelnest aus der Johannes Amsinck-Stiftung. Im Laufe der letzten Jahre kamen hinzu ein biblisches Bild — Christus und die Samariterin —, das ich unter dem Namen Benjamin Cuyp im Kunsthandel fand, und das nach der Reinigung das Monogramm des Meisters zeigte, eine Darstellung der Rebekka am Brunnen, drei Gesellschaftsbilder, deren eines das Monogramm trägt, ein Seehafen, eine italienische Ansicht, drei Bilder aus dem Bauernleben und ein Bildnis.

MATTHIAS SCHEITS
BILDNIS EINES RABBINERS
ÖLGEMÄLDE, KUNSTHALLE

In den Bildern mit religiösen Motiven ist Rembrandts Einfluss von fern zu spüren. Selbständiger verfährt Scheits in den sittenbildlichen Darstellungen aus dem Leben der Gesellschaft und dem des Volkes. Ein sehr grosser Unterschied fällt in der Behandlung der verschiedenartigen Motive auf. Es ist, als gehörten die Gesellschaftsscenen einem andern Künstler an. Sie weichen in den Verhältnissen der Figuren zur Landschaft absolut von den Massen auf den Bauernbildern ab, sind zierlicher, amüsanter in der Verteilung, eleganter in der malerischen Gesamthaltung und in den koloristischen Details, sowohl was die Landschaft, wie was die Figuren anlangt. Das eigentliche Blau, das auf den Bauernbildern kräftig genug auftritt, fehlt ganz. Die Qualität der Grün, Mausefarbe, Pfirsichblütfarbe, Rot und Gelb stehen auf einer weit höheren Stufe. Der malerische Vortrag ist zarter und geistreicher bei aller Kraft.

Von grosser Feinheit sind die Motive der Bewegung.

Die Vorwürfe sind einander ähnlich. Es sind Picknicks am Waldesrande. Auf der reichsten dieser Kompositionen, einem

Geschenk des Herrn Geheimrat Heye, »Wein, Weib und Gesang« betitelt, führen die jüngeren Leute ein Konzert im Freien auf. Wir dürfen uns vor diesem Bilde an die leidenschsftliche Liebe zur Musik erinnern, die schon damals in Hamburg herrschte, und die 1677 zur Gründung der Oper in Hamburg führte. Die Laute, die der Jüngling auf den Knien hält, ist vielleicht schon ein Erzeugnis des berühmten hamburgischen Instrumentenbaues, dessen Existenz und Bedeutung erst in unseren Tagen durch Friedrich Chrysander wieder aufgedeckt worden ist, und an den nunmehr eine von Justus Brinckmann gegründete Abteilung in unserm Museum für Kunst und Gewerbe erinnert.

Im Hintergrund wartet die Equipage. Sie soll die Gesellschaft zur Stadt zurückbringen, deren ferne Silhouette den Horizont belebt. Einmal sieht man in der Ferne über Bäumen das rote Dach eines Landhauses, wie uns aus jener Zeit noch eins am Kirchweg bei Teufelsbrücke erhalten ist.

Gegen diese Gesellschaftsbilder treten die Bauernbilder äusserlich etwas zurück. Sie sind weder so kräftig und satt, noch auch so delikat in der Farbe. Aber dafür überrascht ein sehr lebendiger Humor, der in seinem Reichtum an Beziehungen an Jan Steen erinnert, ohne jedoch bloss Reflex zu sein. Es ist eigenes Licht darin. Dieser Humor leuchtet auch aus dem für die Epoche sehr bemerkenswerten Bild der Kinder mit dem Vogelnest. Gleich manchen anderen Zügen bei Scheits berührt dies Motiv wie eine Vorahnung von Stoffen, die der Stimmung einer weit späteren Epoche entsprechen.

Von keinem hamburgischen Meister des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts giebt es so viele und so interessante Handzeichnungen. Offenbar wurden sie bereits bei Lebzeiten des Meisters gesammelt. In der Regel sind es flotte Federzeichnungen, mit leichter Hand ausgetuscht. Die Kunsthalle hat gesammelt, was davon zu erlangen war.

Erstaunlich ist auch hier der Umfang des Stoffkreises. Neben religiösen Motiven kommen mythologische und allegorische vor, Ceres auf den Wolken thronend, als Entwurf für ein Deckengemälde, das Urteil des Paris, Reiterschlachten, Scenen aus dem Gesellschaftsleben, Allegorien, das Leben der Bauern, Landschaften u. s. w.

Für uns sind die Bilder aus der Gesellschaft und vor allem die aus dem Bauernleben die interessantesten. Einmal, weil sie uns ein Bild seiner Zeit bieten. Wie unsere Landbevölkerung im siebzehnten Jahrhundert aussah, wie sie wohnte und lebte, wissen wir nur von ihm. Was er bietet, ist wohl durch die Holländer angeregt, aber man sieht doch auf den ersten Blick, dass die Typen und die Trachten nicht holländisch sind. Seine Phantasie zeigt sich gerade in diesen Zeichnungen — und in den seltenen Radierungen, die sie ergänzen — überaus beweglich. Von grossen Millet-Motiven, wie dem der an der Wiege eingeschlafenen, den Kopf an die Wand lehnenden Frau in der Sammlung Ehlers in Göttingen, bis zu den ausgelassensten humoristischen Erfindungen fehlt keine Note.

Auch in seinen Allegorien zeigt er diesen in der deutschen Kunst seiner Zeit sehr seltenen Humor und den ebenso seltenen kräftigen Zug von Volkstümlichkeit. Die nach dem klassischen Motiv gebildeten Verkörperungen der Jahreszeiten, kräftige Jünglings- und Männergestalten, versieht er mit charakteristischen Begleittieren, der Wintergreis hat den Wolf, der Herbstmann das eichelfressende Schwein, der Sommer den Storch, der Frühling die Glucke neben sich. Aus einer Reihe von Charakterbildern besitzt die Kunsthalle den »Allverfechter« und den »Gernegross« mit kräftigen plattdeutschen Versen darunter, wie er sie auch wohl unter einer Radierung verwendet.

Die eigenhändigen Radierungen von Matthias Scheits behandeln ähnliche Stoffe. Sie gehören zu den tüchtigsten

deutschen Leistungen des Jahrhunderts und sind sehr selten und sehr gesucht.

Das bekannteste Werk des Meisters sind jedoch seine Illustrationen zu der Bibel, die im Jahre 1672 zu Lüneburg im Sternschen Verlag erschien. Deutsche und holländische Künstler haben sie nach seinen Skizzen gestochen. Bis weit ins achtzehnte Jahrhundert blieb diese Bibelausgabe im ganzen Norden populär. Die Kunsthalle hat vor einigen Jahren eine Reihe der Grisaillen in Ölmalerei erworben, die den Stechern als Vorlage gedient haben.

Dass ein Künstler wie Matthias Scheits in einer Epoche, wo das Bildnis noch im Mittelpunkt der Kunstübung stand, auch als Bildnismaler thätig gewesen sein muss, liegt auf der Hand. Die Tradition, die das Künstlerlexikon festgelegt hat, spricht denn auch von »sehr braven Porträts«.

Aber es ist davon sehr wenig auf uns gekommen, nicht einmal im Kupferstich mehr als einige Blatt.

Das Bildnis in der Kunsthalle stammt aus der Kasseler Galerie und ist als Geschenk des Herrn Senator Möring unlängst in unsere Sammlung gekommen. Es ist das Brustbild eines Mannes mit ergrautem Haar und Bart. Der braune Mantel über dem schwarzen Untergewand wird von der linken Hand in eleganter Bewegung über der Brust zusammengehalten. Den Kopf deckt eine blauschwarze, mit Pelz verbrämte Kappe.

Die Form des Mundes und der grossen braunen Augen, der lange unverschnittene Bart und die Tracht lassen vermuten, dass der Dargestellte ein Rabbiner sei.

Das andere, ebenfalls unbezeichnete Bildnis des Meisters ist das einer Dame mit ihrem Schosshund im Arm im Museum zu Braunschweig. Dies Werk von vornehmer Haltung dürfte den jüngeren Jahren des Künstlers angehören, der hier noch unter dem unmittelbaren Einfluss seiner grossen niederländischen Vorbilder schafft. Es mag vielleicht gegen Ende

Dominicus van der Smissen
Der Dichter Hagedorn
Sammlung Gaedechens

Dominicus van der Smissen

Der Dichter Hagedorn

Sammlung Gaedechens

der vierziger oder zu Anfang der fünfziger Jahre des Jahrhunderts entstanden sein.

Die nicht mehr ganz junge Dame trägt Schwarz. In der Linken hält sie einen schlanken, weissen, schwarzgefleckten Schosshund, das schmale Gesicht mit der geraden Nase und den grossen Augen verrät auch in seinem ruhigen Ausdruck die vornehme Dame, auf die die sehr geschmackvolle, bei aller Beschränkung auf Schwarz und Weiss reiche Tracht deutet.

MATTHIAS SCHEITS
PASTOR WINCKLER
GESTOCHEN VON J. GOLE

Das Porträt des Pastor Winckler ist ein typisches Pastorenbildnis. Die Linke hält das offene, auf dem Lesepult liegende Buch, der Zeigefinger der Rechten weist auf den Text, das Auge blickt darüber weg auf den Hörer.

Im Anschluss an Matthias Scheits mag gleich hier sein Sohn Andreas erwähnt werden.

Der Tradition nach soll Andreas Scheits um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Hannover gestorben sein.

Doch dürfte diese Annahme sich schwerlich aufrecht erhalten lassen, denn es giebt Radierungen von ihm mit den Daten 1677 und 1678, er müsste also siebzig Jahre als Künstler thätig gewesen sein. Wir werden mithin sein Leben wie das seines Vaters um einige Jahrzehnte weiter zurück zu schieben haben.

Andreas begann als Schüler und Gehülfe seines Vaters. Für uns zuerst als Kupferstecher in der Werkstatt des alten Matthias Scheits, der, wie die Unterschriften der Radierungen

ANDREAS SCHEITS
LEIBNITZ
ÖLGEMALDE
GALERIE ZU BRAUNSCHWEIG

aussagen, eine Zeitlang seine und seines Sohnes Arbeiten selber verlegte.

Nach einer späteren Studienzeit in Holland kam Andreas Scheits nach Hannover, wo er Hofmaler wurde. Aus dieser Zeit stammt das Bildnis von Leibnitz in der Galerie zu Braunschweig, das Bause gestochen hat, mit der dunkeln Allongeperücke und dem reichdrapierten violetten Sammetmantel. Ausserdem finden sich in Bauses Stecherwerk noch zwei Bildnisse nach A. Scheits, das von Fiquet und von Raspe.

Es ist möglich, dass noch andere Söhne des alten Scheits sich der Malerei zugewandt haben. Mattheson nennt ohne Vornamen einen Scheits als Maler an der Hamburger Oper (1706), ein Hendrik Scheits malte noch 1669 Füllungsbilder am Südlektor von St. Katharinen.

## OTTOMAR ELLIGER DER ÄLTERE
1633—1679

Der ältere Elliger ist in Gothenburg geboren und soll sich unter Daniel Seghers als Blumenmaler entwickelt haben. Doch hat er seine Kunstübung nicht auf dies Fach beschränkt. Es giebt Kopien nach Raffael von ihm — die des St. Georg als Drachentöter, nach einem zweiten bezeichneten Exemplar in Braunschweig bestimmt, befindet sich in unserer Sammlung —, und hie und da kommen Bildnisse von ihm vor.

In den sechziger Jahren kam er nach Hamburg. Hier wurde sein Sohn Ottomar geboren. Von 1666 (1670?) bis 1679 lebte er als Hofmaler in Berlin.

Das Frauenbildnis in unserer Sammlung ist ein Geschenk des Herrn Ed. Behrens sen. und trägt den vollen Namen des Künstlers.

Eine junge Frau steht in aufgeschürztem schwarzen Seidenkleide auf einer Gartenterrasse. In der Linken trägt sie einen Fächer, die Rechte ist hinter dem Bausch des Kleides verborgen. Das glatt aus dem Gesicht gestrichene Haar wird durch eine anliegende schwarze Kappe bedeckt. Der breite schlichte Halskragen und die breiten weissen Aermelumschläge tragen Spitzen. Das grauseidene Untergewand ist mit schwarzen Spitzen besetzt. Der Schmuck besteht aus goldenen Ketten um den Hals, Perlgehängen in den Ohren und einem blauemaillierten Brustschmuck.

Die Terrasse ist mit schwarzen und grauen Marmorfliesen belegt und durch eine Balustrade von grauem Marmor abgeschlossen. Links führt eine Treppe in den Garten hinab, dessen geschorener Laubgang sich gegen eine sonnige Perspektive öffnet. Rechts erhebt sich hinter der Terrasse ein reicher Springbrunnen gegen eine dunkle Baumpartie. Im oberen Becken reitet ein Amorin auf einem geflügelten Drachen, im unteren Becken tummeln sich Windgötter.

Auch Ottomar Elliger der Jüngere (1666—1732) war als Bildnismaler thätig.

Er war als Sohn des älteren Ottomar Elliger in Hamburg geboren und erhielt seine Erziehung in Amsterdam bei Michael van Muscher und Gerard Lairesse. Der Einfluss des letzteren ist in seinen häufig vorkommenden Gemälden mit Stoffen aus der alten Mythologie und Geschichte ersichtlich. Er benutzt irgend ein Motiv, wie den Tod Alexanders oder die Hochzeit des Peleus und der Thetis als Vorwand, eine grosse Zahl von Figuren in eine reiche, phantastische Architektur zu setzen, deren Verwandtschaft mit den Dekorationen der Bühne seiner Epoche ihr reiches Spiel mit Formen, Drapierungen und Beleuchtungseffekten erklärt.

Dass er auch Bildnismaler war, geht aus einem kleinen Gemälde der Sammlung Weber in Hamburg hervor. Es stellt eine junge Dame in idealer Tracht als Flora dar. Der Vater, der eine Bürgerin in höchster Treue gegen die Wirklichkeit mit unermüdlichem Eingehen auf alle zarten Details der Toilette schildert, und der Sohn, der sein Modell in eine höhere Sphäre rückt und es aller Realität entkleidet, vertreten zwei Weltanschauungen.

* * *

Von Gottfried Kneller, dem berühmten, aus Lübeck gebürtigen Bildnismaler, der gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts in England eine herrschende Stellung errang und

eine Zeitlang auch in Hamburg thätig war, war kein Gemälde nachzuweisen. Dagegen ist von seinem Bruder Johann Zacharias Kneller ein kleines Bildnis des berühmten Baumeisters Peter Marquard, des Erbauers des St. Katharinenturms (in seiner heutigen Gestalt) erhalten. Es ist vom Verein für Hamburgische Geschichte der Kunsthalle überwiesen.

Die Züge tragen den Ausdruck einer momentanen Konzentration der Gedanken, die Augen blicken aus den stark zusammengezogenen Brauen wie auf ein Ziel in der Unendlichkeit. Der Mund ist fest zusammengepresst. Zu dieser Miene passt die in verlorener Haltung erhobene Hand mit dem Zirkel. Die Auffassung steht mithin der bei Jacobsen und namentlich bei Luhn für einen Gelehrten üblichen nahe und ist für das siebzehnte Jahrhundert sehr charakteristisch. Im achtzehnten rückte der Künstler auch den Gelehrten in die Höhe der ausgeglichenen Höflingsstimmung.

Auf der Rückseite der Kupfertafel steht die Inschrift: »Peter Marchard. Baumeister der drey neuen herrlich(en) Thürme in Hamburg nähmlich zu St. Nikolai, St. Catharinen, St. Michaelis. Gemahlt nach dem Leben durch Johann Zacharias Kneller auf verlangen Johann Adam Reinken.«

Durch diese Notiz erhält das kleine Bild für Hamburg einen besonderen Wert. Denn Johann Adam Reinken ist kein anderer als der grosse Organist zu St. Katharinen, der aus den Niederlanden zu uns gekommen war, und dessen gewaltiges Orgelspiel Johann Sebastian Bach von Lüneburg herüberzog.

Es wären aus dem siebzehnten Jahrhundert noch eine Anzahl von Bildnismalern zu nennen, deren Thätigkeit litterarisch oder durch Stiche nach Originalgemälden bezeugt ist. Aber es muss zukünftigen glücklichen Funden und der späteren Detailforschung überlassen bleiben, ob sich die künstlerische Physiognomie des einen oder des andern noch wird erkennen

lassen. Ein Schüler Jacobsens, Kloekker, ging nach Schweden, wo er in der Zeit der grossen Prachtliebe des königlichen Hofes und des Adels als Bildnis- und Dekorationsmaler zu Ehren gelangte. Er wurde unter dem Namen von Erenstral geadelt und wird heute noch als der Vater der schwedischen Malerei verehrt. Eine der Wandmalereien im Vestibül des Stockholmer Nationalmuseums schildert ihn bei der Arbeit. Alle Paläste sind voll seiner Bildnisse und seiner grossen Wand- und Deckengemälde. In Hamburg fanden sich keine Spuren seiner Thätigkeit.

# DAS ACHTZEHNTE JAHRHUNERT

Anfang und Ende des achtzehnten Jahrhunderts liegen weit auseinander und bilden einen starken Kontrast. Der Anfang gehört dem Zeitalter der Verfürstlichung auch des bürgerlichen Lebens, gegen das Ende tritt die Verbürgerlichung auch der fürstlichen Sphäre ein.

So ist das Bildnis des Bürgers ein anderes, ob es von Paulsen und Denner oder ob es von Graff gemalt wird.

Bis gegen 1750 besass Hamburg an Balthasar Denner, seinem Schüler van der Smissen und der Eggebecken einheimische Bildnismaler, die nicht allein den Bedarf deckten, sondern von Hamburg aus über ganz Nord- und Osteuropa in hohem Ansehen standen. Es waren die letzten deutschen Bildnismaler von europäischer Bedeutung. Um die Mitte des Jahrhunderts ändert sich der Zustand. England entwickelt zum ersten Mal eine eigene grosse Schule der Bildnismalerei. Im ganzen übrigen Europa herrscht französische Kunst vor. Graff und Chodowiecki haben nur mehr ein deutsches Publikum.

In Hamburg giebt es von 1750 ab eine grössere Anzahl einheimischer Bildnismaler, die den Tagesbedarf decken. Aber keiner nimmt mehr die Stellung ein, die sich Denner in der ersten Hälfte errungen hatte. Die Mitglieder der vornehmen Stände lassen sich auf Reisen von europäischen Berühmtheiten malen, und aus der Ferne kommen Bildnismaler nach Hamburg,

um auf der Durchreise oder bei längerem Aufenthalt dem mit der zunehmenden Wohlhabenheit wachsenden Bedürfnis zu genügen.

Es ist dies mit eine Folge der mangelnden Kunstpflege auf hamburgischem Boden. Solange die Verbindungen beschwerlich waren und das Reisen nicht ohne Lebensgefahr vor sich ging, blieb der Austausch der Kräfte immerhin beschränkt. Wo ein etwas abgelegener Ort, wie Hamburg, eine wohlhabende, gebildete Bevölkerung besass, musste notgedrungen der Hauptbedarf mit einheimischen Kräften gedeckt werden, die im freien Wettbewerb den Sporn zur Entwicklung fanden.

Aber von der Mitte des Jahrhunderts ab offenbaren sich die Ergebnisse der Kunstpflege an den deutschen Fürstenhöfen, wo, wie in Berlin, Dresden, München, die Akademien dafür sorgten, dass ein gewisses Niveau der Leistungen erhalten blieb. Die Rückwirkung hob in Hamburg die bis dahin immer noch gewahrte Selbständigkeit auf, und es beginnt damit die Epoche, wo es von der Kraft und dem Glück des Einzelnen abhängt, wie weit er sich gegen den Zufluss von aussen zu halten vermag. Seine Aussichten waren dabei um so geringer, da der Deutsche bekanntlich nicht zu schätzen geneigt ist, was »nicht weit her« ist.

Der unmittelbare holländische Einfluss beginnt im achtzehnten Jahrhundert bei uns mehr und mehr aufzuhören. Von etwa 1750 wenden sich die Talente nach den deutschen Akademiestädten, namentlich nach Dresden und, wie es scheint, erst in zweiter Linie nach Berlin. Neben ihnen erhebt sich allmählich Kopenhagen, das durch Jens Juel, der in Hamburg seine ersten Studien gemacht hatte, einer neuen Zeit entgegengeführt wurde.

In Hamburg, dessen wirtschaftlicher und geistiger Einfluss bis zum Ende des Jahrhunderts im Wachsen begriffen war,

dessen Privatsammlungen allmählich die reichsten ihrer Art in Deutschland geworden waren, konnte der Künstler für seine Ausbildung den festen Halt nicht finden.

Nach einer unverhofften Epoche der Selbständigkeit in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts unter Runge, Aldenrath und Gröger, später den Gensler, Speckter, Kauffmann, die sich in klarem Bewusstsein ihrer hamburgischen Art zusammengeschlossen hatten, sind wir in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wieder in das alte Chaos zurückgefallen. Und durch die Vermehrung der Zahl der Akademien, durch die Entwicklung des Ausstellungswesens und des Kunsthandels, lauter Faktoren, die in Hamburg bisher wenig oder garnicht in Betracht kommen, treten wir bei starker materieller Entwicklung in das kommende Jahrhundert ohne die Gewähr, dass wir den Begabungen, die nach dem Naturgesetz auf unsern Anteil fallen, in der Heimat die Möglichkeit einer gediegenen Ausbildung und einer erspriesslichen Thätigkeit zu bieten im stande sein werden.

Die Zustände der zweiten Hälfte des achtzehnten und der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sollten uns ein Memento sein, mit aller Kraft auf die Schaffung einer festen Grundlage hinzuarbeiten.

* * *

Die deutsche Malerei des achtzehnten Jahrhunderts hat noch wenig Beachtung gefunden. Über einige hervorragende Künstler wie Graff, Oeser und Chodowiecki giebt es Monographien. Aber das Material an Detailuntersuchungen, das Karl Woermann für die ausgezeichnete und vorurteilsfreie erste Übersicht in seiner Geschichte der Malerei zur Verfügung stand, war doch nur sehr lückenhaft.

Wir haben unter dem Banne fremder Kunst gestanden, das lässt sich nicht leugnen, und deshalb sind fast ein ganzes Jahrhundert hindurch die meisten der zahllosen Begabungen,

die uns zu teil geworden waren, von ihrem Selbst abgelenkt oder in ihrer Entwicklung geknickt worden.

Aber das letzte Urteil über den thatsächlichen Wert der Leistungen dieser verachteten Epoche ist noch nicht gesprochen, weil wir noch nicht genau genug kennen, was sie uns hinterlassen hat.

Schon Woermann weist darauf hin, dass das uns vom achtzehnten Jahrhundert hinterlassene Material sich noch meist im Besitz der Nachkommen der ersten Besteller befinde. Es ist weder von Museen noch von Privatleuten bisher ernsthaft gesammelt worden, und die Kritik hat deshalb noch nicht einsetzen können, wie bei der Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte, die in Kirchen, Schlössern und Museen längst und leicht zugänglich ist.

Nicht einmal die überall gegründeten historischen Lokalmuseen haben sich entschlossen, systematisch zu retten, was noch zu erlangen ist.

Wo bisher der Versuch einer unbefangenen Würdigung gemacht wurde, hat sich herausgestellt, dass die ersten Epochen, die ein Urteil gefällt haben, die des Klassizismus und der Romantik, hart und ungerecht verfahren sind, weil sie in dem Bestreben, ihre eigenen Anschauungen zu rechtfertigen, die Mängel (oder was ihnen als Mängel erschien) hervorhoben und die Qualitäten entweder nicht empfanden oder ignorierten.

Und wie immer und überall, haben auch hier die ersten Urteile eine zähe Lebenskraft bewiesen. Ihre Herrschaft besteht für die Praxis eigentlich heute noch.

Es wird aber auch für das achtzehnte Jahrhundert die Zeit kommen, wo man zuerst nach der Wertseite ausschauen wird. Am letzten Ende wird die ausgleichende Gerechtigkeit des geschichtlichen Urteils in jedem Kunstwerk zuerst die Qualitäten betonen, das, was es in seiner Epoche Neues und Tüchtiges brachte.

Aber es ist noch viel Widerstand zu überwinden, für die Malerei noch mehr als für die Architektur.

Die Abkehr von den Erzeugnissen einer jüngst verflossenen Epoche ist eine Erscheinung, der man in der Musik und der Litteratur ebenfalls begegnet, und deren letzte Ursache in einer partiellen Ermüdung der Kollektivseele liegen wird. Aber weder in der Musik noch in der Dichtkunst scheint die Reaktion eine so fanatische Heftigkeit anzunehmen wie in der Malerei, Plastik und Architektur, wo sie sich bis zum Vandalismus steigert. Liegt es daran, dass bei dem Gemälde, der Bildsäule, dem Bauwerk die Möglichkeit der Zerstörung gegeben ist, der die gedruckte Partitur und das Buch nicht unterworfen sind? Liegt es daran, dass der Unlustreiz bei dem Werk der bildenden Kunst, das körperhaft stets vor Augen bleibt, stärker ist als beim Gedicht und der Partitur, die in der Wüste der Bibliotheken Niemand belästigen, der es nicht darauf anlegt, Ärgernis zu nehmen?

# BALTHASAR DENNER
1685—1749

Seit fast einem Jahrhundert wird von Balthasar Denner mit überlegenem Lächeln oder gar mit Achselzucken gesprochen. Aber er gehört doch zu den sehr wenigen Künstlern, deren Name jedem Gebildeten geläufig ist, während so viele grössere als er kaum von der Kunstgeschichte noch registriert werden. Worin liegt die Ursache dieser auffallenden Erscheinung?

Nicht in der grossen Anzahl und der gleichmässigen Bedeutung seiner erhaltenen Werke. Der weitaus grösste Teil ist in schwer zugänglichen Schlössern und im Familienbesitz dem Blick des Publikums entrückt. Auch nicht in der Eigenart der Mehrheit seiner Bilder, die in den berühmten Galerien Mittel- und Nordeuropas ausgestellt sind. Die meisten würden ohne den Namen heute kaum Beachtung finden.

Sein Ruhm schreibt sich vielmehr von einem knappen Dutzend Studienköpfe her, die in Wien, München, Dresden, Schwerin und Paris noch heute das Staunen der Galeriebesucher erwecken. Diese Studienköpfe haben seiner Zeit einen neuen Typus aufgestellt, wurden masslos bewundert, um nachher ebenso masslos verurteilt zu werden.

Es sind Bravourstücke der intimsten Detailbeobachtung und der subtilsten Technik. Denner hat in ihnen die Methode der holländischen Blumenmaler des Typus van Huysum und Rachel Ruysch auf die Wiedergabe des menschlichen Antlitzes über-

tragen. Wie es das höchste Ziel dieser Blumen- und Fruchtmaler war, die grünen angegilbten und angefressenen Blätter mit den Raupen, Käfern und Thautropfen darauf, die Petalen der Rosen, des Mohns und der Nelken mit den Fliegen und Schmetterlingen nach der Form, Materie und Farbe so absolut getreu wiederzugeben, dass dem blossen Auge die äussersten Finessen der Bildungen so deutlich wahrnehmbar erschienen

BALTHASAR DENNER
DREI KINDER VON BROCKES
ÖLGEMÄLDE
KUNSTHALLE ZU HAMBURG

BALTHASAR DENNER
DIE KARSCHIN
ÖLGEMÄLDE
KUNSTHALLE ZU HAMBURG

wie in der Natur, und dass es sich bei der Vertiefung in das Detail — wie vor der Natur selbst — nach einer Lupe sehnen musste, so hatte Denner den Kopf eines alten Mannes oder einer alten Frau mit tausend Runzeln, Fältchen und Stoppeln wie eine grosse Frucht gemalt, wie ein Stilleben von Haut und Haaren. Das Wort, mit dem diese Kunststücke im Jargon des Hamburger Kunsthandels seit alter Zeit unterschieden werden, trifft die Sache: man nennt sie Porendenner, um sie von der Unzahl breiter behandelter Studienköpfe des Künstlers zu unterscheiden.

Die Porendenner sind selten. Einen besitzt die Kunsthalle aus der Sammlung Wesselhoeft. Aber er ist nicht so bedeutend wie die beiden Wiener. Auch in Dresden, München, Schwerin finden sich Beispiele. Die hervorragendsten sind freilich wohl die Wiener.

Diese Studienköpfe stehen im Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit Denners. In ihnen gipfelt seine Leistung als Techniker, und, soweit geduldige Technik in Betracht kommt, auch ein Zweig der Malerei überhaupt, und sie werden wohl auch die innerste Neigung der Seele Denners offenbaren.

Seine Bildnisse sind nicht nach demselben Prinzip behandelt. Sie haben mit den Studienköpfen eigentlich nur das gemein, dass sie wesentlich nur Gesichter sind. Alles andere scheint ihm gleichgültig zu sein, aber die Intensität der mate-

riellen Wirkung dieser Gesichter ist doch hin und wieder so stark, dass alles Beiwerk an Perücken, Halskrausen und Gewändern daneben versinkt, und man den Eindruck erhält, als hätte ein wirklicher Mensch sein Antlitz durch einen Ausschnitt der bemalten Leinwand gesteckt.

Aber es wirkt doch nicht nur die frappante Wiedergabe der materiellen Erscheinung.

BALTHASAR DENNER
KNABENBILDNIS
ÖLGEMÄLDE
KUNSTHALLE ZU HAMBURG

Diese Antlitze sind so gut ein Produkt seiner Epoche wie Denners Malerei. Die bartlosen Männergesichter mit weichem, fettem Fleisch und doppeltem Kinn haben die Blässe des Zimmerbewohners. Ihre Träger waren in ihrer kostbaren Toilette zu allen möglichen Rücksichten gezwungen gegen Wind und Wetter. Im Wagen, in der Sänfte bewegten sie sich über die schattigen Strassen, begaben sie sich in ihre kühlen Landhäuser.

Sie lebten ein Dasein, das an ihre physische Kraft keine Anforderungen stellte. Die Wälle wurden von Söldnern bewacht, in den Kampf zogen die Söldner. Jagd und Sport waren im siebzehnten Jahrhundert mehr und mehr eingeschlafen. Die Berührung mit der Natur wurde kaum anders als durch die Blumenpflege gesucht, die allerdings in hoher Gunst und Blüte stand. Bei solchem Leben entstanden die blassen fetten Masken, und wo die Neigung zur Beleibtheit dem Körper nicht innewohnte, da gab es welke zarte Gesichter, die etwas Altjüngferliches annahmen. Wenn man Denner als Bildnismaler

begreifen will, so muss man sich vor Augen stellen, was das für Menschen waren, die er vor sich sah. Er, der sanfte Mennonit, war geschaffen, gerade dieser Generation gerecht zu werden. Vor einer Schützenkompagnie von Frans Hals mit der Wildheit und Energie der Männer, die Pulver gerochen, Blut fliessen gesehen und im Felde übernachtet hatten, wäre Denner nicht am Platze gewesen.

In der Sammlung der Kunsthalle gehören die drei Ratsherrenbildnisse zufällig drei Typen an. Bürgermeister Weyse ist ein sehr beleibter vollblütiger Herr mit blühender Gesichtsfarbe und energischem Blick und Mund; Paridom Coldorf ein magerer zarter Mensch, dessen vergrämtes Diplomatengesicht etwas effeminiertes hat; aus dem dritten Bildnis blickt ein blasses, wie gepudert wirkendes Antlitz mit leichtem, wie festgewachsenen oder im Fett erstickten Lächeln und etwas wie einem Schimmer von verhaltenem Humor im Blick.

Vor diesen drei Köpfen lässt sich der alte Vorwurf, dass Denner sich um die Seele nicht gekümmert habe, doch nicht aufrecht erhalten. Was die Züge der Menschen seiner Epoche unter der gleichmässigen Maske des vornehmen Selbstbewusstseins und der beständigen Repräsentation an individuellem Leben besassen, ist ihm nicht entgangen. Man fühlt in diesen Augen, die eigentlich nur als Dunkelheit im Gesicht angegeben sind, eine sinnende Seele. Manche Bildnisse Denners haben geradezu etwas Träumerisches.

Aber er geht mit der Charakteristik in der Regel nicht über das Gesicht hinaus. Haltung und Bewegung individualisiert er nicht. Alle seine Modelle tragen den Kopf aufrecht, wie es die Zeit verlangte. Man darf auch hier von ihm nicht fordern, was innerhalb unseres Bürgertums zu seiner Zeit nicht zu leisten war, und um ihm gerecht zu werden, braucht man sich nur vorzustellen, dass Bürgermeister Weyse, Senator Coldorf oder der behagliche Herr mit dem blassen Gesicht

A. Paulsen
Senator Joachim Coldorf
Kunsthalle

[illegible] will, so [illegible] man sich vor Augen stellen, was [illegible] Menschen [illegible], die er vor sich sah. Er, der [illegible] Menschen [illegible] geschaffen, gerade dieser Generation gerecht zu werden. Vor einer Schützenkompagnie von Frans Hals [illegible] Wildheit und Energie der Männer, die Polyes gebracht. Blut fliessen gesehen und im Felde übernachtet haben, wenn Denner nicht am Platze gewesen.

In der Sammlung der Kunsthalle gehören die drei Hafsherrenbildnisse zufällig drei Typen an. Bürgermeister Weyse ist ein sehr beleibter vollbütiger Herr mit blühender Gesichtsfarbe und energischem Blick und Mund; Pardum Colden ein [illegible] zarter Mensch, dessen verfeinertes Diplomatengesicht etwas effeminiertes hat; aus dem dritten Bildnis blickt ein [illegible], wie gepudert wirkendes Antlitz mit leichtem, wie festgewachsenem [illegible] im Fett [illegible] Lächeln und etwas wie einem Schimmer von verhaltenem Humor im Blick.

Vor diesen drei Köpfen lässt sich der alte Vorwurf, dass Denner sich um die Seele nicht gekümmert habe, doch nicht aufrecht erhalten. Was die Züge der Menschen seiner Epoche unter der gleichmässigen Maske des vornehmen Selbstbewusstseins und der beständigen Repräsentation an individuellem Leben besassen, ist ihm nicht entgangen. Man fühlt in diesen Augen, die eigentlich nur als Dunkelheit im Gesicht angegeben sind, eine sinnende Seele. Manche Bildnisse Denners haben gerade etwas Träumerisches.

Aber er geht mit der Charakteristik in der Regel nicht über das Gesicht hinaus. Haltung und Bewegung individualisiert er nicht. Alle seine Modelle tragen den Kopf aufrecht, wie es die Zeit verlangte. Man darf auch hier von ihm nicht fordern, was innerhalb unseres Bürgertums zu seiner Zeit nicht zu leisten war, und um ihm gerecht zu werden, braucht man sich nur vorzustellen, dass Bürgermeister Weyse, Sammy Colden und der behagliche Herr mit dem blassen Gesicht

uns in irgend einer nachlässigen oder nur bequemen Haltung vorgeführt werden, mit gestütztem Kopf (die Perücke!), in einen Lehnstuhl versunken, auf eine Brüstung gelehnt.

Denner war offenbar so sehr entwöhnt, den Körper zur Charakteristik mitzuverwenden, dass er es auch da unterliess, wo die dreifache Tellerkrause, die Perücke und das feierliche Habit ihn nicht beengten. Auch auf unserm Bildnis des Knaben mit dem rot abgefütterten Strohhut und dem türkisfarbenen, mit silbernen Schnüren besetzten Rock enthalten Auge und Mund die — ebenfalls schon verhalten sich äussernden — Züge eines freundlichen Temperaments, und bei dem Bildnis der Karschin, ebenfalls in unserer Sammlung, möchte man in der stolzen Haltung des Kopfes und dem festen Blick des Auges etwas von dem Selbstbewusstsein der Dichterin zu lesen. Aber der Körper fehlt ganz.

Als sein Ruhm wuchs und damit die Zahl seiner Aufträge, scheint sich Denner mehr und mehr damit begnügt zu haben, nur das Gesicht selber zu malen, den Rest aber mit fremder Hülfe, in der spätesten Zeit wohl meist von seinem Sohn und seinen Töchtern ausführen zu lassen. Im Schweriner Museum finden sich sechsundvierzig Bildnisse, auf denen bei seinem Tode nur der Kopf fertig geworden war, und Schlies Vermutung, dass er den Rest ohne Zurateziehung der Natur habe vollenden oder vollenden lassen wollen, drängt sich unabweisbar auf.

Es muss sogar schon Denners Zeitgenossen diese Vernachlässigung des Körpers, an die sich der Künstler gewöhnt zu haben scheint, aufgefallen sein. Zwar beginnt er seine grosse Laufbahn mit einem Gemälde, auf dem er den Holstein-Gottorpschen Hof, einundzwanzig Personen, sein eigenes Bildnis eingerechnet, dargestellt hatte. — Es wäre interessant, über dieses Bildnis näheres zu erfahren. — Aber als unser Ratsherr Brockes seine neun Kinder von Denner malen liess,

machte er zur Bedingung, dass Denner nur die Köpfe malen sollte. Für alles übrige hatte Brockes andere Künstler bestimmt, Jacob van Schuppen für die Körper, Tamm für die Blumen, Franz de Paula Ferg für die Landschaft. In dieser Form wurde das wichtigste der drei Gemälde auch ausgeführt, das auf der Rückseite in einem derben Spass — so wirkt die Inschrift wenigstens auf uns — alle Nachrichten über die Kinder und die Künstler enthält. Die übrigen beiden sind offenbar ganz von Denner vollendet. Der Unterschied ist denn auch sehr gross, sowohl in der koloristischen Haltung wie in der Zeichnung. Die Proportionen und die Form der Hände auf den beiden rein Dennerschen Bildern zeugen von grosser Unsicherheit und wenigstens Gefühllosigkeit.

Die drei Bilder sind wichtige Dokumente. Ihre Datierung bleibt freilich unsicher. Wir wissen nicht, ob sie in demselben Jahre entstanden sind. Nur durch das Datum von Tamms Tod 1724 lässt sich der äusserste Termin bestimmen. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Tamm, van Schuppen und Ferg sich in Hamburg befunden haben, um ihren Anteil auszuführen. Ferg aus Wien war seit 1724 in London thätig, mag aber auch in Hamburg sich aufgehalten haben, da er vorher in Dresden und Braunschweig lebte. Jacob van Schuppen lebte in Wien, wo er von 1726 ab die Akademien reorganisierte. Tamm ist unser Hamburger Blumenmaler, der nach Wien berufen wurde.

Die Verbindung ging sicher über Tamm, den »grossen Tamm«, den Brockes als Blumenmaler besungen hat. Vielleicht wurde die Leinwand mit Denners Köpfen nach Wien gesandt und dort von den drei übrigen vollendet. Das dürfte zwischen 1715 und 1720 stattgefunden haben, was auch mit dem Alter der Kinder stimmen möchte. Das Kostüm auf dem gemeinschaftlichen Bilde scheint mir für die Entstehung in Wien zu sprechen, denn der Kragen am Rock kommt auf hamburgischen Bildnissen derzeit, soviel mir bekannt, nicht vor.

Die andern beiden Bildnisse werden dann wohl etwas später anzusetzen sein. Auf dem Hauptbilde ist durch einen überhängenden Felsen links oben eine Grotte als Aufenthaltsort

BALTHASAR DENNER
BILDNIS EINES HERRN
KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE BERLIN

der Kinder angedeutet. Die Wölbung der Grotte bildet nun auf den beiden andern den Hintergrund; wo die Erfindung des Motivs zu suchen ist, scheint nicht fraglich.

Auf allen drei Bildern sind die Knaben kleine Herren und die Mädchen kleine Damen. Sie sind schon durch ihre kostbare Kleidung und ihr gepudertes Haar dem wilden Kinderleben entrückt. Ihre Geberden sind zierlich und elegant und haben nichts von der Unbewusstheit des Kindes. Sogar das Jüngste im langen Tragekleid macht eine weisende Bewegung. Die Ältesten haben schon etwas von der studierten Grazie, wie sie das Menuett verlangt. Ein einziges freundliches und kindliches Motiv kommt in den Bewegungen vor — zweimal sogar —: dass ein älterer Bruder seine Hand schützend um den Hals einer kleinen Schwester legt. Aber mit völliger Abwesenheit einer naiven Regung auf dem Hauptbilde wenigstens. Auch das giebt sich als Repräsentation.

Die Zeit sah übrigens weit mehr Natur, als sie im Bildnis wiederzugeben für gut fand. Brockes hat uns selber viel lebendigere und anmutige Bildnisse seiner Kinder hinterlassen in seinem Gedicht vom umgewehten Kirschbaum, in dem von der geschorenen Allée, durch deren Lichtung sie vor ihm vorüberlaufen, ohne ihn zu sehen, der im Dunkeln sitzt, und namentlich in den rührenden Versen, die das Schlafzimmer der Kinder schildern, in das er am Sommermorgen eintritt. Hier sieht er ganz genau, wie jedes Kind selbst im Schlaf seine eigene Haltung hat. Wie weit ist diese dichterische Anschauung an Fülle von Natur der künstlerischen Gesamtauffassung auf den Bildnissen überlegen. Auf den Bildern ist nur das Detail wahr, die Gesamthaltung konventionell.

Nur die Gesichter enthalten, wenn man durch die Hülle der Konvention blickt, ein erhebliches Mass von Individualisierung, namentlich auf den beiden rein Dennerschen Bildern, wo sie freilich auch ganz aus dem Rest der Malerei herausfallen.

Als Kinder des Dichters, der uns das »Irdische Vergnügen in Gott« bescheert hat, sind sie mit Blumen und Früchten geschmückt oder beschäftigt. Die Arbeit Tamms mit der auf den Bildern aus Denners Werkstatt zu vergleichen, giebt wichtige Aufschlüsse. Die Blumen und Früchte der beiden rein Dennerschen Bilder dürften übrigens nicht von Denner selbst herrühren, sondern von seiner Tochter Maria. Es giebt freilich Stilleben von Balthasar Denner. Das beste mir bekannte, ein Fruchtstück, befindet sich bei Herrn Hauptmann Gaedechens in Hamburg. Zwei weniger bedeutende besitzt die Kunsthalle. Hier wie in den Blumen, mit denen das Haar der Bräute geschmückt ist, deren Bildnisse eine Spezialität Denners ausmachten, offenbart sich ein viel feineres Gefühl für Farbe und Stoff, als die Früchte und Blumen der beiden Kinderbildnisse verraten.

Soweit lässt sich aus den Sammlungen der Kunsthalle ein Bild des Meisters gewinnen, der überall als der Hamburger Meister an sich gilt.

Was in öffentlichen Galerien zu Schwerin, Braunschweig, Gotha, Berlin, Dresden, Nürnberg, München, Wien, Kopenhagen, Stockholm und Paris von Denner ausgestellt ist, fügt kaum noch wesentliche Züge zu seiner Charakteristik hinzu. Die fünf Denner der Eremitage in St. Petersburg sind mir leider nicht bekannt.

In Hamburg befinden sich ausserhalb der Kunsthalle nicht sehr viele Werke des Künstlers mehr. Das Rathaus bewahrt seine Ratsherrnbildnisse, Miniaturen in Öl, die Galerie Weber besitzt interessante Miniaturen, Pastor Rosen einen »Porendenner«, den Kopf einer alten Frau, Herr Dr. A. H. Kellinghusen das sehr schöne Miniaturbildnis eines Vorfahren, Herr Hauptmann Gaedechens eins der liebenswürdigsten der berühmten Brautbildnisse Denners, wie sie in verschlossenen Kasten gegen Luft und Licht geschützt und mit grosser Sorgfalt aufbewahrt wurden.

Obgleich Denner kein Italiener ist und obgleich er dem achtzehnten Jahrhundert angehört, dürfte es sich lohnen, dass ein Hamburger Kunsthistoriker einmal seinen Spuren nachginge. Soweit mir seine Werke bekannt sind, dürfte Denners Name aus einer sorgfältigen Abrechnung nicht mit vermindertem Glanze hervorgehen.

Sein Leben verfloss in steter Arbeit. — Er wurde 1685 in Hamburg geboren. Sein Vater war Mennonitenprediger.

Nachdem er in Altona bei Amama den ersten Unterricht erhalten hatte, machte er in Danzig und später in Berlin seine Studien. Kaum vierundzwanzig Jahre alt, erhielt er schon den Auftrag, das Gruppenbild des Holstein-Gottorpschen Hofes auszuführen. Von da ab wuchs sein Ruhm mit jedem Jahre, und er begann seine grossen Kunstreisen anzutreten, von denen er immer wieder nach Hamburg zurückkehrte. Die holsteinischen Verbindungen führten ihn nach Kopenhagen, die hannoverschen nach England, auf der Reise dahin war er in Holland thätig. Nach England nahm er 1721 den ersten Kopf einer alten Frau mit, den er nach Herzenslust ausgeführt hatte, und in Holland sowie in London strömte alle Welt zu ihm, das Wunderwerk zu sehen. Man soll ihm in London 500 Guineen dafür geboten haben. Es ist dasselbe, das später Kaiser Karl VI. kaufte, der den Schlüssel zu dem Kasten, in dem es aufbewahrt wurde, beständig in der Tasche trug und sich später von Denner das Pendant, den Kopf eines alten Mannes, malen liess; beide jetzt in der Kaiserlichen Galerie zu Wien. Von Hamburg aus machte er dann bis an sein Ende unzählige Reisen an die benachbarten Höfe, und auf der letzten, einer Reise an den Mecklenburger Hof, ist er in Rostock 1749 gestorben.

In Hamburg scheint er ein grosses Haus gemacht zu haben. Seine Familie war in allen Künsten zu Hause. Wenn vornehme Besucher ihm für ein Bildnis sassen, so pflegten

Denners Kinder sie durch Vokal- und Instrumentalmusik zu unterhalten. Der Reisende Uffenbach hat im Jahre 1710 den damals fünfundzwanzigjährigen Denner in seinem Hause in Altona aufgesucht. Wir erfahren in dem Reisebericht, dass sein Vater, der »berüchtigte Quäker« — berüchtigt sicherlich ohne den üblen Nebensinn zu verstehen — alle Sonntag unter grossem Zulauf (auch von Hamburgern) predigte, dass er von Profession ein Blaufärber sei, und dass alle Denner gar feine und fromme Leute zu sein schienen. — Auch eine Nachricht über die Preise, die Denner erhielt, danken wir Uffenbach. Ein Bildnis in Öl malte er für fünfzehn Reichsthaler, in Miniatur für zwanzig, in Miniatur mit Händen für fünfundzwanzig Reichsthaler. Doch galt das nur für die frühe Zeit. Die Kaiserin Elisabeth von Russland liess ihn 1742 nach Petersburg einladen, ihr Bild in ganzer Figur zu malen, bot ihm tausend Dukaten, Ersatz der Kosten für Reisen und Aufenthalt, sowie alle Bequemlichkeiten und Freiheiten. Denner lehnte jedoch ab.

* * *

In Balthasar Denners nächster Familie wurde die Malerei von mehreren Mitgliedern ausgeübt. Jacob Denner, sein 1720 geborener Sohn, hat Vater und Mutter gemalt, wie sie am Kaffeetisch sitzen, während hinter ihnen die erwachsenen Kinder stehen: Catharina, die als Miniaturmalerin, Klavierspielerin und Sängerin einen Namen hinterlassen hat, aber, wie es scheint, kein einziges Werk, das bis auf unsere Tage gekommen [sie starb 1744 eines frühen Todes, allgemein betrauert und in Gedichten verherrlicht]; dann Esther oder Maria und, mit noch knabenhaften Zügen, Jacob Denner selber.

Das Gemälde hat etwas sehr Dilettantisches. Die Gestalten stimmen in den Verhältnissen schlecht zu einander, die Zeichnung der Hände zeigt alle Mängel, die an den eigenhändigen Werken Denners auffallen, nur noch in höherem

Masse. Aber die Schilderung dieses Familienkreises hat für uns sehr grossen historischen Wert.

Jacob Denner starb in jungen Jahren. Er mag das Familienbild als Jüngling von sechzehn bis achtzehn Jahren gemalt haben.

Der eigentliche Künstler in Denners Familienkreise ist jedoch Dominicus van der Smissen geworden. Seine Eltern waren, wie Denners Familie, Mennoniten. Van der Smissen war als Schüler zu Denner ins Haus gekommen und heiratete im Jahre 1730 die Schwester des Meisters.

Über sein Leben ist sonst nicht viel bekannt. Er hat in Dresden und Amsterdam Bildnisse gemalt und sich auch in London als Bildnismaler längere Zeit aufgehalten. Nach der

JACOB DENNER
BALTHASAR DENNER UND SEINE FAMILIE
ÖLGEMÄLDE
IM BESITZ VON HERRN HAUPTMANN GAEDECHENS

DOMINICUS VAN DER SMISSEN
SELBSTBILDNIS
ÖLGEMÄLDE
IM BESITZ VON HERRN HAUPTMANN
GAEDECHENS

Rückkehr von London, wo ihn die Gicht befallen hatte, starb van der Smissen im Jahre 1760.

Vor einem Menschenalter gab es noch viele Werke des Künstlers im Hamburger Besitze, Landschaften, die heute ganz unauffindbar zu sein scheinen, Stillleben, die sehr selten geworden sind, und Bildnisse, die ebenfalls nicht häufig mehr vorkommen. Die Kunsthalle besitzt nur Bildnisse.

Nach den mir bekannt gewordenen Werken ist van der Smissen seinem Lehrer in der Regel sehr nahe geblieben. Doch geht er in der Charakteristik gelegentlich viel intimer auf die Haltung des Körpers ein, als Denner es für nötig zu halten pflegte, und giebt dann auch wohl das Schauspiel einer sehr energisch einfallenden Beleuchtung, wie auf dem Selbstbildnis (Gaedechens-Stiftung) in unserer Galerie. Nach der Haltung und der Farbe zu rechnen, dürfte das bisher als Denner bezeichnete Bildnis Hagedorns in der Kunsthalle von van der Smissen herrühren. Sein Selbstbildnis in Braunschweig sieht aus wie ein Seitenstück dazu. Von Denner

DOMINICUS VAN DER SMISSEN
SELBSTBILDNIS
HERZOGLICHES MUSEUM ZU BRAUNSCHWEIG

ist mir kein Bildnis in ähnlicher bezeichnender und ungezwungener Haltung bekannt. Auch ist mir nicht erinnerlich, von Denner ein Bildnis mit Negligé gesehen zu haben, ein Motiv, das in seiner Generation der Kunst noch ferner lag, und das nachher eine zeitlang so beliebt wurde. Auf den wenigen mir bekannten Bildnissen von van der Smissen kommt es dreimal vor. Auch koloristisch stimmt der Hagedorn besser zur Gruppe der van der Smissenschen Bilder als zu der Dennerschen. Die Farben sind einen Grad blasser und stumpfer als bei Denner. van der Smissen sucht eine kühle graue Stimmung. Das beste der Selbstbildnisse besitzt Herr Hauptmann Gaedechens. Während der Körper im Profil nach rechts gewandt ist, dreht sich der Kopf beinahe en face nach dem Beschauer. Solche energische Bewegungen sind selten bei Denner. Auch dass van der Smissen auf diesem Bilde den Dreispitz trägt, fällt neben Denners Männerbildnissen auf. Die Bemerkung im Hamburger Künstlerlexikon, dass manche Kenner van der Smissens Bild-

nisse wegen des geistvolleren Ausdrucks und der ungezwungeneren Zeichnung vorziehen, wird danach wohl verständlich.

Zahlreiche Bildnisse van der Smissens sind von den Stechern seiner Zeit vervielfältigt worden.

DOMINICUS VAN DER SMISSEN
META MOLLER
KLOPSTOCKS ERSTE GEMAHLIN

Besonderes Ansehen scheint zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die Bildnismalerin M. F. Eggebecken genossen zu haben, die dem Dennerschen Kreise nahe steht. Der Name ist vielleicht die weibliche Form von Eggebeck. Eine ältere

MARIA EGGEBECKEN
SYNDICUS JOHANNES SCHLÜTER
GESTOCHEN VON FRITZSCH 1728

Eggebeck mit dem Vornamen Maria Eva, Gattin eines fürstlich schleswig-holsteinischen Leibchirurgen, wird ebenfalls als tüchtige Bildnismalerin erwähnt. Das hamburgische Künstlerlexikon spricht die Vermutung aus, sie sei die Mutter der obigen gewesen. In der Sammlung von Miniaturbildnissen hamburgischer Ratsherren, die ehemals auf der Stadtbibliothek aufbewahrt wurden und jetzt wieder im Rathaus hangen, sind von ihr gemalt die Bildnisse von J. Andersen, Rütger Ruland, J. A. Winkler, J. Schlüter und Matthias Mutzenbecher, die von C. Fritzsch gestochen wurden. Es scheint, als ob ausserdem fast alle ihre Arbeiten untergegangen seien. Nach dem Bildnisse des Syndikus Schlüter zu rechnen, das Fritzsch gestochen hat, muss sie eine energisch zupackende Natur gewesen sein. In Auffassung und Technik stand sie Denner sehr nahe. Ihre Miniaturen der Ratsherrenbildnisse sind den seinen zum Verwechseln ähnlich.

## ANTON PAULSEN

Thätig in Hamburg etwa um 1718—1730

In den zwanziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts war bei uns ein Bildnismaler thätig, der sich einer grossen Beliebtheit erfreut zu haben scheint, Antòn Paulsen. Von seinem Leben ist nichts bekannt. Er soll in Leipzig gemalt haben und soll — wohl weil er in Hamburg thätig gewesen ist — ein Schüler Denners gewesen sein.

Diese Angabe wird durch seine fünf in der Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg befindlichen Bildnisse nicht bestätigt.

Die ältesten, ein Ehepaar, sind aus dem Jahre 1718 datiert. Es sind Brustbilder ohne Hände.

Die beiden ehrbaren Bürgersleute sind nicht in einem wirklich vorhandenen Raum dargestellt. Es sieht aus, als ob sie aus einem grauen ovalen Steinrahmen blickten, dessen Hintergrund, beim Manne mehr grau, bei der Frau mehr gelblich, zur Steinfarbe des gemalten Rahmens passt. Das Motiv kommt, nebenbei, schon im siebzehnten Jahrhundert auf und hält sich bis spät ins neunzehnte. Ob die Dargestellten stehen oder sitzen, ist nicht mit absoluter Sicherheit zu sagen. Der Mann scheint zu sitzen, indem er den linken Arm weit von sich auf die Lehne stützt. Bei der sehr aufrechten, steifen Haltung kommt das Bewegungsmotiv zu kurz. Die Köpfe sind mit etwas absichtlicher Bewegung in eine von der des Körpers

ANTON PAULSEN
BILDNIS DES KAUFMANNS TÖNNIES
ÖLGEMÄLDE
KUNSTHALLE

abweichende Achsenstellung gerückt. Alles ist darauf abgesehen, Stolz und Unnahbarkeit auszudrücken, einerlei, ob sie den Dargestellten natürlich waren oder nicht. Der Ausdruck von Mund und Augen verstärkt diese Note. Der Mund ist fest geschlossen, die Augen blicken fast erstaunt auf den Beschauer. Auch alle übrigen Eigentümlichkeiten der Darstellung gehen darauf aus, die Empfindung von Würde und Vornehmheit zu wecken, die über die Not und Arbeit des täglichen Lebens erhaben sind. Am deutlichsten wird es beim Bildnis der Frau. Sie ist eine Fünfzigerin, trägt ihr in Locken gebranntes Haar gepudert, zwei lange Locken sind aus dem Nacken genommen und in zierlichen Linien auf den Schultern arrangiert, wo eine unbedachte Bewegung sie abwerfen würde. Das rote Sammetgewand ist weit ausgeschnitten, ein feiner durchsichtiger Stoff verhüllt vorn die Brust ein wenig. Am kurzen Ärmel und an der Brust erscheint das gelbseidene Unterfutter des Sammetkleides. Über die linke Schulter ist ein grüner, goldgestickter Sammetmantel

ANTON PAULSEN
BILDNIS VON NICOLAUS SCHUBACK
ÖLGEMÄLDE
IM BESITZ DES HERRN W. AMSINCK

geworfen. Der Mann trägt zu der weissen Allongenperücke einen nach Pfauenblau neigenden Sammetrock über einer lachsfarbenen Weste.

Noch reicher ist die Toilette eines jüngeren Kaufherrn aus dem Jahre 1719. Die Haltung ist wieder ziemlich steif, die Toilette dagegen mit absichtlicher Nachlässigkeit getragen. Die eine Hälfte der weissen Allongenperücke fällt über die Schulter nach vorn, die andere ist über die Schulter zurückgeworfen. Die Weste ist bis zum sechsten Knopf von oben offen und das Ende des kostbaren Spitzenhalstuchs ist durch ein Knopfloch gezogen. Die ganz effeminierte Toilette besteht aus einer Weste von seladonfarbener Seide mit goldenen Borten dicht besetzt und mit lila Seide gefüttert, und einem prachtvollen roten Sammetrock. Wenn wir vor dieser fürstlichen Pracht der Erscheinung mit ihrer koketten, studierten Nachlässigkeit stehen, wird es uns schwer, zu begreifen, dass es sich um einen Mann handeln sollte, der über Tag auf dem Kontor arbeitet.

Durch eine Aufschrift auf der Rückseite sind die beiden folgenden Bildnisse bestimmbar.

Das glänzende stellt den Kaufmann Johann Friedrich Tönnies (in Firma Tönnies & Behrmann) dar. Er war ein wohlbeleibter Herr mit scharfblickenden runden Augen und festem Munde. Auch er ist wie ein König gekleidet, trägt den purpurnen Sammetmantel nachlässig über einer goldenen Weste, auf der ein Blumenmuster in grüner und roter Seide kaum mitspricht, und sein Spitzenhalstuch lässt ein zartes schwieriges Muster erkennen. An seiner Perücke ist die eine Seite länger als die andere, und er hat sie in einen leichten Knoten geschlagen. Es ist ein sprechendes Bildnis, dessen Anblick die ganze Epoche zum Leben erwecken kann. Der Künstler hat es nicht gezeichnet, aber über die Urheberschaft kann kein Zweifel sein.

Auch das Bildnis des Ratsherrn Joachim Coldorf ist sicher von Paulsen. Der alte Herr steht vor einem Tisch, die Linke auf den schwarzen festen Hut gestützt, der in dieser Form noch heute zur repräsentativen Tracht des Senats gehört. Diese Hand und die kostbare Spitzenmanschette, aus der sie hervorkommt und deren völlig ausgeführtes Muster die Luftigkeit der Erscheinung nicht stört, sind mit offenbarer Sorgfalt behandelt, bei Denner kommt eine so tüchtig gezeichnete Hand kaum vor. Aber der Kopf in der mächtigen Staatsperücke ist doch die Hauptsache. Ein langes, schmales Gesicht, um dessen Augen das Leben tausend Falten gegraben hat, mit klugen Augen und einem feinen Mund, der zu schweigen gewöhnt scheint.

Von den fünf Bildnissen Paulsens in unserer Sammlung dürfte dies das späteste sein. Es hat weit mehr Haltung als die ersten mit der Jahreszahl 1718.

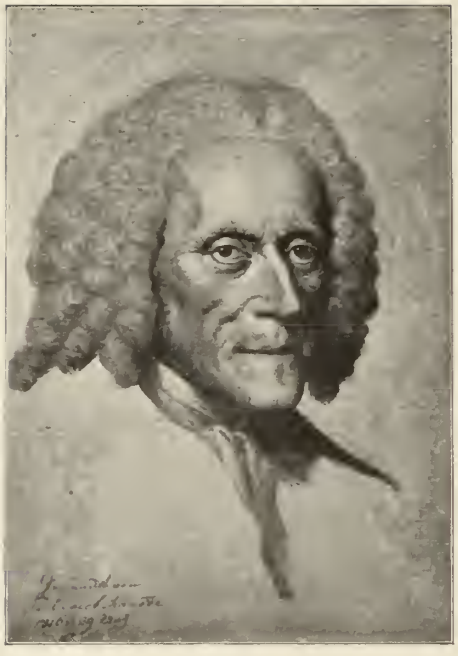
Unter den Amsinckschen Bildern ist Paulsen das des Nicolaus Schuback zuzuschreiben.

Nach dem vorliegenden Material will es fast scheinen, als ob Paulsen in Hamburg ein Stück Entwickelung durchgemacht hat. Seine ältesten Bilder zeigen am wenigsten Haltung. Eine Berührung mit Denner, der in den zwanziger Jahren selten in Hamburg war, ist mir nirgends ersichtlich. In der Farbe geht er ganz eigene Wege, sein Rot, sein Grün, sein Blau sind durchaus individuell. Auffallend erscheinen in seinen ältesten datierten Bildern die grünen Schatten des Fleisches.

Von Wustmann erfahre ich, dass sich von Paulsen in Leipzig drei Bildnisse finden, zwei mit den Daten 1722 und 1744, dass Paulsen jedoch nicht zu den eigentlich Leipziger Künstlern gerechnet wird.

## THEODOR FRIEDRICH STEIN

Es ist uns nicht überliefert, wann dieser von etwa 1750 bis 1770 bei uns, wie es scheint, viel beschäftigte Künstler in Hamburg geboren ist und wo er seine Ausbildung erhielt. Die letzten beiden Jahrzehnte seines Lebens verbrachte er in Lübeck, wo er 1788 gestorben sein soll. Doch ist auch dies nicht sicher. Nach Eckhardt ist er schon 1780 in Eutin verschieden. Eckhardt sagt von ihm: »Er malte in Miniatur und vorzüglich in Pastell sowohl Brustbilder als ganze Figuren von jungen schönen Damen in mannigfaltigen und reizenden Stellungen und mit einem gefälligen Kolorit.« Das Künstlerlexikon erwähnt seine Arbeiten in Silberstift. Ausser den nach seinen Originalen in Kupfer gestochenen Bildnissen von H. S. Reimarus und Peter His (von C. Fritzsch gestochen), Baron Bielefeld (gestochen von Houbraken und auch von Folkema), Pastor Géraud und Jürgen Elert Kruse (gestochen von J. C. G. Fritzsch) ist besonders sein Bildnis von Christoph Wolff zu nennen, das sich im Wanddenkmal des Treppenhauses der Stadtbibliothek befindet. Der Gelehrte, in vornehmer Tracht, sitzt an seinem reichgeschnitzten Arbeitstisch. Er blickt von der Lektüre auf, aber nicht auf den Beschauer herab, sondern sinnend in die Ferne. Die Linke hält die Blätter des Buches, die Rechte ein rundes Leseglas, durch das ein Lichtschein auf das Buch fällt. Die Züge haben etwas durchaus Weltmännisches, ein verbind-



STEIN
STUDIE ZUM BILDNIS VON
PROFESSOR WOLFF
STADTBIBLIOTHEK

liches Lächeln spielt wie erstarrt um den Mund. Auch die Tracht ist die des Weltmannes, und die Umgebung würde einem Fürsten des Rokokozeitalters keine Schande machen. Der mit grünem Tuch bezogene Schreibtisch ist geschnitzt und reich vergoldet, der reichgeschnitzte Lehnstuhl ist wie ein Thron mit Vergoldung bedeckt. Ein grüner Vorhang umspielt eine Säule, im Hintergrund prangt eine Wand prächtig gebundener Bücher.

Es ist sehr interessant, dies typische Gelehrtenbildnis des achtzehnten Jahrhunderts mit einem verwandten Werk des siebzehnten zu vergleichen, den Astronomenbildnissen von Luhn und Jacobsen zum Beispiel.

Bei den beiden letzteren erscheint als Absicht des Künstlers, zugleich den Menschen in seiner individuellen Eigenart und den Stand, dem er angehört, zu charakterisieren. Beide Themata durchdringen sich, wie beim Menschen der Charakter durch den Beruf und die Berufsübung durch den Charakter gefärbt werden. Siehe, ein Mensch! ist der Eindruck, den diese Kunstwerke erwecken.

Bei dem Gelehrtenbildnis des achtzehnten Jahrhunderts liegt dem Künstler am Herzen, den vornehmen Weltmann zu kennzeichnen. Die Berufsunterschiede waren durch diesen neuen Typus, den alle angenommen hatten, verwischt, wie heute in England der Typus des Gentleman bis auf leichte

Spuren die Berufstypen unterdrückt hat, und wie in Deutschland den oberen Ständen der Offizierstypus sich aufzuprägen beginnt. Professor Wolff hat das Lächeln des Mannes der vornehmen Gesellschaft um die Lippen, deren reiche Tracht er angelegt hat. Seine Umgebung ist ebenso kostbar geschmückt wie er selber. Alles ist berechnet, einem Geschlecht zu gefallen, das mit dem Auge zu geniessen gewohnt war. Die Gegenstände auf seinem Schreibtisch, die seinen Beruf andeuten, könnten fehlen, ohne dass ein wesentlicher Zug abhanden käme. Die Astronomen von Luhn und Jacobsen stehen auf dem Katheder, demonstrieren oder reden. Der Künstler giebt sie in der Ausübung ihres Berufs. Professor Wolff könnte auf Steins Bildnis auch ein Fürst oder Edelmann sein, der wissenschaftliche Interessen hat. Ebenso könnte auf Steins Bildnis der Kaufmann Pierre His (Abbildung S. 13), der auf einem Thron vor seinem wie ein Altar geschmückten Schreibtische sitzt und durch das Fenster auf sein Schiff weist, ein König sein, der an seine starke Flotte erinnern will.

Wenn das von Fritzsch gestochene Bildnis Richeys, das auch von D. Lüders sein kann, auf ein Gemälde von Stein zurückgeht, hat dieser Künstler auch den höchsten Typus des Dichterbildnisses seiner Zeit geschaffen. Mit heroischer Geberde stützt sich der Dichter, im Fürstenmantel und umgeben von einem Stillleben aus allen Requisiten, die der Poet nötig hat, auf eine zierliche Leier. Mantel, Leier, alles scheint an der Ekstase des Dichters teil zu haben. So ernst es gemeint ist, können wir dies Bildnis heute nur mit Mühe anders als eine Karikatur empfinden.

Neben diesen Künstlern gab es noch zahlreiche Bildnismaler in Hamburg. Die wichtigsten von denen, die von 1700 bis 1750 hier gearbeitet haben, mögen folgende sein.

Johann Rundt, ein Zeitgenosse Denners, Schüler von Lairesse, gestorben um 1750 in Hamburg, wird mit Anerkennung genannt. Doch geben die erhaltenen Bildnisse von seiner Hand, das in der Kunsthalle und das in der Stadtbibliothek, ihm seinen Rang weit unterhalb Denners.

David Lüders, 1710 in Hamburg geboren und nach seiner Studienzeit in Paris unter Lemoine und in Italien eine Zeitlang wieder in seiner Heimat beschäftigt, ist heute so gut wie vergessen. Aus seiner Thätigkeit in Hamburg scheint kein Ölbild erhalten zu sein. C. Fritzsch stach nach ihm das Bildnis des Syndikus Richey. (S. S. 178. Nicht zu verwechseln mit dem Dichter Richey). Es geht an äusserm Apparat weit über das sonst in Hamburg Übliche hinaus.

Wie Denner ging er auf Reisen, kam nach England, wo Ardell ein Bildnis des Prinzen von Wales nach ihm stach, und starb schliesslich in St. Petersburg. Unser Künstlerlexikon rühmt seine Treffsicherheit, sein Kolorit (»er trug die Farben musterhaft auf«) und tadelt seine manierierte Zeichnung.

Aus der Familie Peiffer gab es in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts verschiedene Maler in Hamburg. Aber es scheint, als ob sie nur nebenbei Bildnisse gemalt

hätten. Von Johann Friedrich Peiffer ist das Bildnis Matthesons über der Orgel zu St. Michaelis. Neben ihm ist noch Johann Joachim Peiffer zu nennen. Die Peiffer waren Amtsmaler, die auch alle möglichen dekorativen Arbeiten ausführten und ihre Ausbildung wohl ausschliesslich im Handwerksbetriebe fanden. Von solchen Amtsmalern stammen die zahlreich erhaltenen derben ungeschickten Bildnisse von kleinen Bürgersleuten und von Bauern. »Sich abnehmen« zu lassen, wie die malende Wendung der Volkssprache lautet, gehörte damals selbst beim wohlhabenden Kleinbürgerstande und bei den reichen Bauern nicht zu den seltenen Vorkommnissen. Geringere Bildnismaler ohne ständige Thätigkeit pflegten wohl auf Reisen zu gehen, um gegen Kost und Logis und eine geringe Vergütung in barem Gelde auf Dörfern und in kleinen Städten ihre Kundschaft zu suchen. Alles das hat heute die Photographie aus der Welt geschafft.

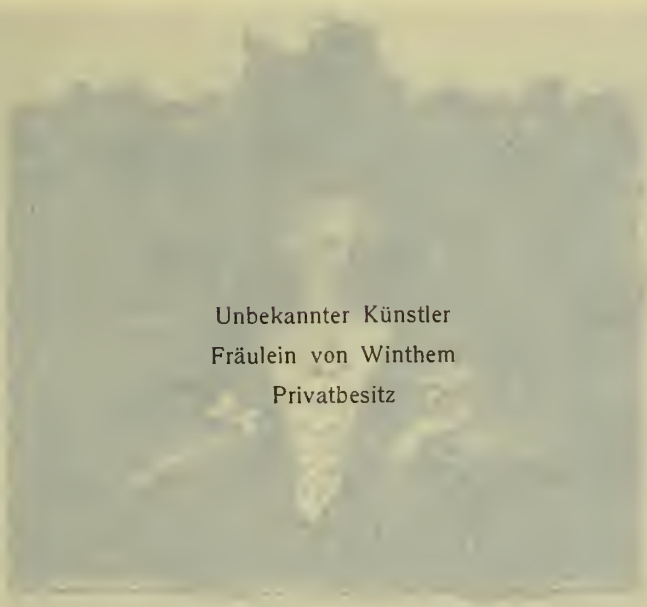
# ANHANG

## I. DIE MINIATUR

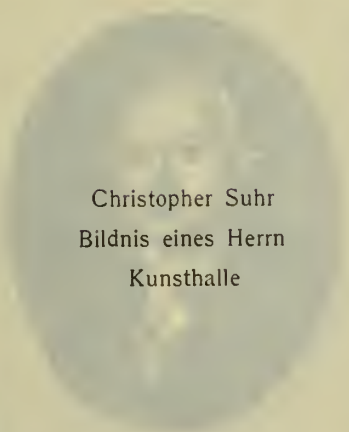
Die gewöhnliche Bezeichnung der Bildnisse kleinsten Formats ist von der Technik hergenommen, in der sie ausgeführt werden, und weist auf ein sehr hohes Alter der Gattung. Wir denken bei dem Wort Miniatur, wenn es auf das Bildnis bezogen wird, zunächst an die kleinen Medaillons des achtzehnten und der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Miniatur bedeutet aber ursprünglich den farbigen Schmuck an Bildern und Ornamenten in mittelalterlichen Handschriften und kommt von einer Bezeichnung für eine vielverwandte Farbe, den Mennig, her.

Bildnisse so kleinen Formats, dass sie als Schmuck getragen werden können, scheinen erst im sechzehnten Jahrhundert populär geworden zu sein. Allbekannt sind die berühmten kleinen Bildnisse Holbeins, den wahrscheinlich niederländische Miniaturmaler in London auf dies Gebiet gelockt hatten. Mit jedem Jahrhundert wächst die Verbreitung der Miniaturmalerei, und nach und nach werden alle Techniken angewandt, ausser dem Öl, der Wasserfarbe auch Email und Porzellanmalerei. Schliesslich siegte nach der Mitte des vergangenen Jahrhunderts die Wasserfarbe, und nahezu ein Jahr-

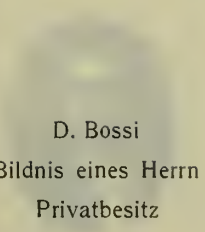
# 1. Miniaturentafel



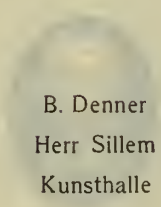
Unbekannter Künstler
Fräulein von Winthem
Privatbesitz



Christopher Suhr
Bildnis eines Herrn
Kunsthalle



D. Bossi
Bildnis eines Herrn
Privatbesitz



B. Denner
Herr Sillem
Kunsthalle

1. Miniaturentafel

# ANHANG

## I. DIE MINIATUR

hundert lang war sie in ganz Europa populär, bis sie in den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts von der Daguerreotypie und dann von der Photographie verdrängt wurden.

Die Verwendung der Miniaturen ist sehr mannigfaltig. Man findet sie eingerahmt an der Wand, in Kästchen oder Lederhüllen in den Schiebladen, an Ketten um den Hals, als Brosche an der Brust, wie einen Edelstein im Ringe und als Bild auf der Schnupftabaksdose getragen.

Die grosse Popularität der Miniatur beginnt auch bei uns im achtzehnten Jahrhundert. Zum Teil bedient man sich noch der Technik der Ölmalerei, wie Denner und die Eggebecken bei den bekannten Ratsherrenbildnissen. Von Denner, seinen Kindern und seinem Schüler van der Smissen sind uns einzelne Miniaturen auch in Wasserfarben erhalten. Aber das Meiste ist in der Zeit, wo die Mode sich dem achtzehnten Jahrhundert feindlich gegenüberstellte, verloren gegangen. Denners Miniaturen waren seiner Zeit noch höher geschätzt als seine Bilder.

Unser Künstlerlexikon führt zahlreiche Namen an, ohne dass wir uns nach den seltenen Beispielen eine rechte Vorstellung von den Künstlern machen könnten. Und auf der anderen Seite sind in hamburgischen Familien viele unbezeichnete Miniaturen erhalten, deren Künstler kennen zu lernen wir kaum noch Aussicht haben.

Denn es ist auf diesem Gebiet gegangen wie auf dem der Malerei und des Kunstgewerbes. In England und Frankreich hatte sich der Geschmack früher als bei uns diesen eine Zeitlang überall verachteten Resten der Vergangenheit zugewandt. Mit unserm Schatz an holländischen wurden auch die meisten alten hamburgischen Bilder uns durch den Handel entführt. So ist es kein Wunder, dass die noch leichter beweglichen Miniaturen von den Kulturzentren angezogen wurden, in denen sich am frühesten hohe Preise erzielen liessen.

HAMBURGISCHER MINIATURMALER 17. JAHRHUNDERT SENATOR GERHARD SCHOTT BEGRÜNDER DER HAMBURGER OPER GUASCH

Die meisten dieser Miniaturen sind Arbeiten von professionellen Miniaturmalern, sehr geschickt, glatt und tüchtig, aber doch nicht eigentlich lebendig.

Eine ganz kurze Zeit wurden jedoch bei uns Miniaturen gemacht, deren Charakter nicht bloss Sauberkeit, Gefälligkeit und guter Geschmack ist, die vielmehr als grosse Kunstwerke durch ihren Lebensgehalt erquicken. Es sind die Arbeiten der Hamburger Nazarener Oldach und Milde (s. d.). Aber sie haben nur ihre Familie und ihre Freunde porträtiert, und vielleicht nur deshalb konnten sie die Frische bewahren, die ihre Arbeiten hoch über alle als Bestellung ausgeführten Miniaturen hinaus hebt.

Mit diesen Versuchen der Nazarener hängt die sehr umfangreiche Thätigkeit vielleicht zusammen, die die hamburgischen Künstler auf diesem Gebiet der Miniatur entfalteten, als der hamburgische Staat nach dem grossen Brande von 1842 an alle Staaten, die Hülfe gespendet hatten, Dankesurkunden sandte. Namentlich waren Martin Gensler, Jacob Gensler und Otto Speckter dabei beteiligt. Sie haben sich mit der äussersten Umsicht bemüht, die alte Technik zu erforschen und in möglichster Vollkommenheit wieder anzuwenden. Namentlich die Vergoldung ist ihnen in hohem Grade gelungen. Eine Publikation, wenigstens eine Sammlung Photographien der Originale für das Museum für Hamburgische Geschichte gehört zu den wünschenswertesten Arbeiten für eine Geschichte der Kunst in Hamburg.

Eine Sammlung von Miniaturen hamburgischer Meister giebt es noch nicht. Die Kunsthalle hat erworben, was in den letzten Jahren zu erlangen war, und durch Herrn A. Glüen-

stein, Herrn Dr. Mohrmann und Frau Marie Oppenheim geb. Lehmann einzelne Arbeiten geschenkt erhalten. Es möge bei dieser Gelegenheit ausgesprochen werden, dass die Ausbildung einer hamburgischen Miniaturensammlung im öffentlichen Interesse liegt. Die Kunsthalle ist bereit und in der Lage, bezeichnete Miniaturen hamburgischer Künstler zu erwerben und ist für deren Stiftung ganz besonders dankbar.

Unser Künstlerlexikon nennt viele Miniaturmaler. Ihre Namen hier zu wiederholen, hat keinen Zweck. Es sollen nur die genannt werden, von denen mir bezeichnete Arbeiten bekannt geworden sind.

Die ältesten hamburgischen Miniaturen, die mir zu Gesicht gekommen, sind die Bildnisse des Senators Gerhard Schott, Gründers der Hamburger Oper, und seiner Frau, nach der Tracht aus dem dritten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts. Es sind Guaschmalereien, mit Gold gehöht und von wirklichem Kunstwert. Dass die Nachkommen sie bisher gehütet haben — sie sind jetzt im Besitz von Frau Otto Speckter —, ist fast ein Wunder und darf wohl, für das vergangene Jahrhundert wenigstens, der unvergessenen historischen Bedeutung des Ältervaters gutgeschrieben werden. Für uns haben diese beiden trefflichen Werke den grössten Wert, sie geben uns eine Ahnung von der Höhe der Kultur unserer hamburgischen Gesellschaft jener Epoche. Die Reproduktion des Bildnisses von Gerhard Schott konnte leider nicht gelingen, weil das Glas nicht ohne Gefahr hätte entfernt werden können.

Sonst scheint aus dem siebzehnten Jahrhundert nur das Miniaturbildnis des Oberalten Amsinck erhalten zu sein, in Ölmalerei.

Zahlreicher schon sind die Miniaturen des achtzehnten Jahrhunderts. Doch sind sie bis gegen 1780 immer noch zu zählen. Häufiger werden sie erst in den neunziger Jahren. Aus der ersten Hälfte sind bei uns einige Miniaturen in Wasser-

HAMBURGISCHER
MINIATURMALER
17. JAHRHUNDERT
BILDNIS DES OBERALTEN
PAUL AMSINCK
BESITZ DES HERRN
W. AMSINCK

farben von Denner und seinem Kreise erhalten, zwei im Besitze von Herrn Konsul Weber, eine, das Bildnis eines Herrn aus der Familie Sillem, von Balthasar Denner, in der Kunsthalle, eine ganz hervorragende bei Herrn Dr. A. H. Kellinghusen.

Ein Aufruf in den hamburgischen Zeitungen hat leider keine weiteren Nachweise gebracht.

Denners Miniaturen in Wasserfarben sind von grosser Kraft der Farbe, weit glänzender als seine Bildnisse in Öl.

Auch seine Miniaturen in Ölfarben stehen denen in Wasserfarben an Frische und Unmittelbarkeit nach. Am bekanntesten sind die von ihm — und in einzelnen Fällen von der Eggebecken — ausgeführten Bildnisse hamburgischer Ratsherren, die früher in der Stadtbibliothek hingen und jetzt im Bürgermeistersaal des Rathauses aufbewahrt werden. Da für diese Serie auch einzelne Gemälde des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts kopiert wurden, bildet die Sammlung eine stattliche Reihe hamburgischer Charakterköpfe aus drei Jahrhunderten, und wir müssen immer wieder beklagen, dass sie nicht fortgesetzt wurde. Vielleicht liesse sich heute noch wieder anknüpfen, denn von den bedeutendsten Mitgliedern des Senats sind aus dem letzten Jahrhundert Bildnisse noch vorhanden.

Von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts an nimmt die Liebhaberei für Miniaturen offenbar zu und steigert sich mit der zunehmenden Wohlhabenheit bis in die Franzosenzeit. Wie für das Bildnis in Ölmalerei genügten der mit den Lei-

stungen des Auslandes vertrauten vornehmen Gesellschaft die einheimischen Kräfte nicht mehr, und es kamen zahllose fremde zu längerem oder kürzerem Aufenthalt nach Hamburg. Von den wenigsten sind Arbeiten erhalten. Unter den Ausländern, die sich um 1800 in Hamburg aufhielten, scheinen Bossi und Bouvier die bedeutendsten zu sein.

D. Bossi war von 1794—1796 in Hamburg thätig und hat eine grosse Anzahl hamburgischer Persönlichkeiten aus den vornehmen Schichten der Gesellschaft in Miniatur porträtiert. Er war Italiener. Seine Werke sind selten geworden. Mir sind nur die wenigen im Besitz von Herrn Arnold Otto Meyer und Herrn Hauptmann Gaedechens bekannt geworden. Es sind sehr zarte, elegante Arbeiten, die zu den besten Werken der Epoche gehören.

Von Quadal (s. d.), der um 1796 hier lebte, sind mir bezeichnete Miniaturen nicht vorgekommen. Doch giebt es noch hie und da Tuschmalereien in Miniaturgrösse von seiner Hand.

Der vielseitigste unter den Miniaturmalern, die gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Hamburg thätig waren, scheint P. L. Bouvier gewesen zu sein. Er verfügt über eine grosse Mannigfaltigkeit der Motive. Seine landschaftlichen Hintergründe — immerhin nicht häufig bei der Miniaturmalerei — werden sehr gerühmt. Unter den beiden Werken seiner Hand in der Kunsthalle ist das der Frau Surleau besonders interessant, weil es die Umgebung charakterisiert.

Er war aus Genf gebürtig, erhielt seine Ausbildung in Paris, lebte von 1795 bis 1801 in Hamburg, wo die Mode, Miniaturen als Schmuck zu tragen, ihm sehr reichliche Beschäftigung gab, und wandte sich später wieder nach Paris. Hier gab er 1827 ein Handbuch der Miniaturmalerei heraus.

Von einheimischen Künstlern des ausgehenden achtzehnten und der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts kennen wir nur wenige Arbeiten.

JACOB SILLEM
RATSHERR
† 1584

JOACHIM CLAEN J. U. L.
BÜRGERMEISTER
† 1632

JACOB SILLEM J. U. L.
RATSHERR
† 1693

LUDEWIG BECCELER
BÜRGERMEISTER
† 1722

RATSMINIATUREN VON

NICOLAUS SILLEM
RATSHERR
† 1659

JOHANN SCHLÜTER J. U. D.
BÜRGERMEISTER
† 1686

RÜTGER RULAND J. U. L.
BÜRGERMEISTER
† 1742

BARTH. HEINR. BROCKES
J. U. L.
RATSHERR
† 1747

BALTHASAR DENNER

ALDENRATH
BILDNIS EINER JUNGEN FRAU
MINIATUR — KUNSTHALLE

Die einheimischen Miniaturmaler standen den Ausländern jedoch wenig nach. Wer das noch im Besitze der Familie (Baronin von Issenburg, geb. von Winthem) befindliche Bildnis einer jungen Hamburgerin in fürstlich reicher Tracht um 1770 gemalt hat, ist nicht zu erfahren (vergl. die erste Miniaturentafel). Ebenso ist der Urheber der künstlerisch weit höher stehenden höchst eleganten Miniatur der Frau Caroline Gerste, einer Ahnfrau des Sammlers Arnold Otto Meyer, nicht zu erfahren (Mittelbild der zweiten Miniaturentafel). Vielleicht war es jedoch kein einheimischer Künstler. Es ist in der Anordnung von grosser Ungezwungenheit und koloristisch von höchstem Geschmack.

Von Professor Suhr kenne ich nur eine Arbeit im Besitz der Kunsthalle, das Bildnis eines Herrn aus dem Jahre 1796. Es ist eine tüchtige Leistung. Koloristisch weit frischer als seine späteren Ölbilder, sieht es in der sicheren Beherrschung der Technik nicht aus, als wäre es ein einzelner Versuch (erste Miniaturentafel).

Aldenrath (s. d.), der mit seinem Freunde Gröger in der Lithographie gemeinsam thätig war, ist als Miniaturmaler und Silberstiftzeichner selbständig. Er muss eine grosse Anzahl von Arbeiten hinterlassen haben. In der Sammlung der Kunsthalle befinden sich zwei Männerbildnisse, ein sehr tüchtiges Frauenbildnis — Geschenk des Herrn Dr. Mohrmann — und eine Silberstiftzeichnung. Zahlreich sind seine Werke auch in Lübecker Familien erhalten.

## 2. Miniaturentafel

Bouvier
Fräulein Surleau
Kunsthalle

Bouvier
Frau Surleau
Kunsthalle

Unbekannter Meister
Frau Caroline Gerste
Sammlung A. O. Meyer

Aldenrath
Bildnis eines Herrn
Kunsthalle

Aldenrath
Bildnis eines Herrn
Kunsthalle

2 Miniaturentafel

Leo Lehmann, der Vater der beiden Maler Heinrich und Rudolf Lehmann, ist in Hamburg 1782 geboren und 1859 gestorben. Er hat sich nach Quadal und Bouvier gebildet und hat später von Weitsch in Berlin und W. Tischbein in Eutin »freundschaftlichen Rat« erfahren. Als Zeichenlehrer hat er mehrere Generationen in die Kunst eingeführt. Auch seine Miniaturen sind schon sehr selten.

LEO LEHMANN
SELBSTBILDNIS – MINIATUR
KUNSTHALLE

Johann Hieronymus Barckhan gehört zu den beliebteren einheimischen Miniaturmalern des zweiten und dritten Jahrzehnts im neunzehnten Jahrhundert. Er ist 1785 in Hamburg geboren, wurde Schüler seines Oheims J. A. Koch, dann des alten Hardorff. Von 1805—1807 besuchte er mit einem Stipendium der Patriotischen Gesellschaft die Dresdener Akademie, wo er besonders den Einfluss Graffs erfuhr. Als Miniaturmaler, Wappenmaler, Zeichenlehrer und später auch als tüchtiger Lithograph war er darauf in Hamburg thätig. Die Kunsthalle besitzt von ihm die Miniaturen eines Ehepaares als Geschenk des Herrn A. Glüenstein. Seine Lithographien (s. diesen Abschnitt) machen einen bedeutenderen Eindruck als die wenigen mir zu Gesicht gekommenen Miniaturen.

Einer der letzten Miniaturmaler in Hamburg war Carl Ferdinand Stelzner. Im Jahre 1805 in Flensburg geboren, kam er als Knabe nach Hamburg und ging von dort nach Paris, wo er die Miniaturmalerei besonders studierte, die dort ihre letzte Blüte enfaltete. In den dreissiger Jahren kam er nach Hamburg zurück. Als ein Jahrzehnt später die Erfindung der Daguerreotypie seiner Kunst den Todesstoss gab, ging er noch einmal nach Paris, um die neue Technik zu lernen, und eröffnete dann in Hamburg zunächst mit Biow, der sich als Künstler in ähnlicher Lage befand, ein Atelier. Später erblindete er. Im Jahre 1894 starb er, dem Gedächtnis seiner Zeitgenossen längst entrückt. Seine Miniaturen zeichnen sich durch grosse technische Vollendung aus. Eine interessante Sammlung befindet sich im Besitz der Familie.

Auch die Miniatur dürfte in der nächsten Generation wieder aufgenommen werden. Es lässt sich wohl vorstellen, dass bei unserer veränderten Empfindung für Farbe und Stimmung eine neue Blüte möglich wird.

J. H. BARCKHAN
MINIATURBILDNISSE
KUNSTHALLE

# II. DIE SILHOUETTE

Es kommt uns kaum begreiflich vor, dass sich die Menschheit einmal ohne das Wort Silhouette beholfen hat. Nachdem die Kunst, die es einst bezeichnete, beinahe ausgestorben ist, dient das Wort zur Bezeichnung einer Vorstellung oder eines Eindrucks, den die deutsche Übersetzung Schattenriss doch nicht so deutlich bezeichnet.

Die Bezeichnung Silhouette hat mit der Sache ursprünglich nichts zu thun. Es ist der Familienname eines französischen Ministers, der unter Ludwig XV. im Jahre 1759 die französischen Finanzen reformieren wollte. Während seiner kurzen Amtsdauer kam die Silhouette auf. Dass sie seinen Namen erhielt, wird auf einen Vergleich ihrer Leerheit mit der Leere der Staatskassen zurückgeführt. Nach einer andern Version erhielten allerlei Modeartikel, die die Sparsamkeit des neuen Regiments zu verspotten erdacht waren, als grobe hölzerne Tabaksdosen statt goldener mit Edelsteinen und Miniaturen geschmückter, den Namen des unglücklichen Ministers.

Von Paris aus verbreitete sich die Mode, Bildnisse statt in Miniatur in schwarzem Schattenriss auszuführen, über ganz Europa.

Auf einmal tauchte überall eine Gattung von Talenten auf, für die es vorher keine Verwendung gab. Mit besonders scharfem Auffassungsvermögen für Umrisse und Massenverhältnisse

UMRAHMUNG
IN KUPFERSTICH MIT FREIEM
MITTELFELD ZUM
EINKLEBEN DER SILHOUETTE

begabt, vermochten sie nach der Natur mit der Schere Profile und ganze Figuren auszuschneiden.

Doch sind wohl die meisten Silhouetten nicht auf diesem Wege entstanden, sondern durch einen mechanischen Prozess. Das Profil wurde als Schatten auf einen Rahmen geworfen, in dem auf einer Glasscheibe ein Stück geölten Papiers befestigt war. Auf diesem wurde der Umriss nachgezogen. Die professionellen Silhouettisten bedienten sich des sogen. Sesselrahmens, eines verstellbaren Rahmens, der an einer Bank befestigt war. Auf der einen Seite sass der zu Porträtierende, auf der andern der Silhouettist. Der auf diesem Wege gewonnene Umriss wurde durch einen Storchschnabel verkleinert und dann mit der Hand ausgetuscht. Zur Beliebtheit dieser neuen Technik hat möglicherweise die erste genauere Bekanntschaft mit der griechischen Vasenmalerei gegeben, die erst seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts über die Kreise der Gelehrten hinaus Beachtung gefunden hatte. Man glaubte, in den Gefässen des älteren Typus, der schwarze Figuren als Silhouetten auf rotem Grunde zeigt, eine Bestätigung der griechischen Sage von der Erfindung der Malerei zu haben, die von einer korinthischen Jungfrau erzählt, sie habe den Schatten ihres abschiednehmenden Geliebten umrissen.

Auch in Deutschland wurde die Silhouette sehr schnell beliebt und hat ihre Popularität, nachdem die Mode aufgehört hatte, in einigen Kreisen bis zum Aufkommen der Photographie bewahrt, so in den studentischen Verbindungen.

In Hamburg scheint sie namentlich in den beiden letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts geherrscht zu haben. Aus dieser Zeit giebt es Umrahmungen in Kupferstich, auf deren leeres Mittelfeld die Silhouette geklebt wurde. Eine der hübschesten dieser Umrahmungen mit Rosen und Schleifen rührt von Stöttrup her. Umrahmungen in Rokokoformen gesehen zu haben, erinnere ich mich nicht.

Das Bereich der Silhouette war keineswegs auf das Brustbild beschränkt. Es finden sich häufig ganze Figuren, ja ganze Gruppen, namentlich Familien bei Tisch oder im Garten, und dann pflegt der Hintergrund wohl durch Zeichnung angegeben zu sein. Auch allerlei Kompromisse kommen vor. So finden sich gelegentlich Silhouetten mit eingezogenen weissen Linien, weiss gehöhter Wäsche und dergl. mehr.

Von den Silhouettisten aus natürlicher Begabung ist Philipp Otto Runge der bedeutendste. Er hat freilich, soviel mir bekannt geworden, keine Bildnisse ausgeschnitten, aber dafür Landschaften, Tiere und in späterer Zeit Blumen.

Lange Zeit, ehe er zu zeichnen angefangen, hatte er sich schon eine grosse Fertigkeit im Silhouettenschneiden erworben. Dass er mit der Beobachtung der Silhouette angefangen hat, macht einen Hauptzug seiner späteren Malerei, die klare Entwickelung des Aufbaues, erst recht verständlich.

Seine kleineren Silhouetten, Blumenstudien nach der Natur mit Schere und Papier, hat die Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde in ihrer Liebhaberbibliothek herausgegeben.

Runge, der Silhouettist, hat länger gewirkt als Runge, der Maler. Es lässt sich die Spur von ihm zu Paul Konewka verfolgen, dessen graziöse und launige Erfindungen ein schlagendes Beispiel von der einseitigen Stärke abgeben, in der die Fähigkeit, Silhouette zu sehen, auftreten kann.

Ausgestorben ist die Bildnissilhouette immer noch nicht. Aber sie wird heute kaum anders als von wandernden Pro-

fessionellen in Wirtshäusern und von Dilettanten ausgeübt. Wenn nicht alles täuscht, dürfte in Zukunft mit der Silhouette als einem Ausdrucksmittel künstlerischer Auffassung im Bildnisse kaum zu rechnen sein. Ihre plötzliche Popularität im vergangenen Jahrhundert ist immer noch ein Rätsel. Sie lässt sich nur als eine Rückschlagserscheinung gegen die üppigen Mittel des Rokokozeitalters verstehen. Eine Zeitstimmung ähnlicher Art, die der Silhouette günstig wäre, ist kaum vorauszusehen.

# III. DER KUPFERSTICH

Unter den reproduzierenden Techniken ist in Hamburg vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert für die Vervielfältigung des Bildnisses fast ausschliesslich der Kupferstich angewandt worden. Kurze Zeit kommt im sechzehnten und nach der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts der Holzschnitt zur Verwendung. Beide Male so unkünstlerisch, dass es hier mit der blossen Erwähnung der Thatsache reichlich genug ist.

Aber auch um den Kupfersich ist es im ganzen recht kläglich bestellt. Weitaus die Masse der Produktion ist Handwerkerarbeit ohne jeglichen künstlerischen Wert. Im besten Falle leidlich geschickt. Freilich müssen wir zu unserer Beschämung gestehen, dass wir heute nicht einmal Handwerkerarbeit zu leisten vermögen.

Es lässt sich wohl verstehen, wie es kam, dass bei uns, wo doch der Bedarf an Senatoren- und Pastorenbildnissen allein die Produktion hätte über Wasser halten können, in drei Jahrhunderten nicht ein einziger wirklich hervorragender Kupferstecher sich hat entwickeln können. Es fehlte an einem erhaltenden und fördernden Element, wie der Buchhandel in Leipzig, und ebensowenig war, wie in Berlin und anderen Fürstenstädten, der Stimulus zu den höchsten technischen Leistungen vorhanden, den der Fürst und die Aristokratie bilden. Auch dass es keine Kunstakademien bei uns gab, ist

JOACHIM WICHMANN † 1686
PASTOR DAVID KLUG
KUPFERSTICH
NACH H. KAMPHUS

mit in Anschlag zu bringen. Wer mit den mässigen Leistungen der einheimischen Kräfte nicht zufrieden war, pflegte sich nach den besser geschulten Stechern des In- und Auslandes umzusehen. Im siebzehnten Jahrhundert halfen die Niederländer aus, im achtzehnten die Leipziger, Augsburger und späterhin ein Hannoveraner, der von England beeinflusst war, ein englischer und gegen das neunzehnte Jahrhundert französische Stecher.

Diese Bildnisstiche waren bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts für das Buch oder die Mappe gedacht. Noch das Rokoko kannte die Vorrichtung von Glas und Rahmen nicht. Das Format war deshalb nur von geringem Umfang. Grössere Blätter werden erst um 1800 herum häufiger, wo die Sitte des Einrahmens sich eingebürgert hatte. Um dieselbe Zeit kommt eine Behandlung auf, die von der Miniatur beeinflusst wird. Ein Franzose, Quenedey, fertigt Bildnisstiche

von der Grösse von Miniaturen und in rundem Format an, die als Schmuck getragen oder in kleinen Rahmen an die Wand gehängt werden.

CHRISTIAN FRITZSCH UM 1727
HEINRICH PETER KENTZLER
KUPFERSTICH

CHRISTIAN FRITZSCH
SYNDIKUS RICHEY
NACH EINEM GEMÄLDE VON DAVID LÜDERS

Seit dem sechzehnten Jahrhundert herrschte der Kupferstich in Linienmanier. Selten kommt die Schabkunst vor, im achtzehnten Jahrhundert wurde sie gelegentlich von auswärtigen Künstlern in hamburgischem Auftrage geübt. Kurze Zeit vor dem Eindringen der Lithographie hat um 1810 der Maler Faber Bildnidnisse in Aquatinta hergestellt.

* * *

Mit den einzelnen Vertretern des Kupferstiches in Hamburg brauchen wir uns nicht aufzuhalten.

Aus dem sechzehnten Jahrhundert ist uns nicht viel an Bildnissen in Kupferstich und Holzschnitt erhalten, das vom künstlerischen Standpunkt der Erwähnung wert wäre. Der Niederländer Franz Hogenberg stach hier 1589 das Bildnis von J. Greve.

Im siebzehnten Jahrhundert bildet sich ein Stamm einheimischer Kräfte. Aber sie stehen, wie die Familie Diercksen, künstlerisch und technisch meist nicht sehr hoch. Als Beispiel möge Joachim Wichmanns Bildnis von Pastor Klug nach einem Gemälde von Kamphus dienen. Gegen Ende des Jahr-

hunderts, als der Wohlstand zunahm, kamen niederländische Stecher in grösserer Anzahl nach Hamburg, und es mögen auch wohl von solchen, die mit den Leistungen der einheimischen Stecher nicht zufrieden waren, Zeichnungen hamburgischer Bildnismaler nach Holland gesandt sein, oder man wird sich bei einem Aufenthalt dort haben stechen lassen. Von einigen niederländischen Stechern ist die Anwesenheit in Hamburg bezeugt. Petrus van den Berge, Bloteling, J. Gole, Hensbergen, Anselmus van Hulle, Isselburg, P. Schenck, Stuerheldt sind die Namen, die am häufigsten vorkommen.

An die Stelle der Holländer treten im achtzehnten Jahrhundert wohl Augsburger, Leipziger, Berliner Stecher. Doch leisten die eigentliche Arbeit die unendlich fruchtbaren einheimischen Stecher der Familie Fritzsch (s. d.). Der Hannoveraner J. G. Huck führt in Schabkunst die Bildnisse Klopstocks nach Hickel und des Domherrn Meyer nach Graff aus. Englische Stecher wie Townley, der nach Schade das Bildnis Lütkens, des Reformators der Bank, sticht, und französische Stecher, wie Alix, Fournier und Quenedey, werden doch nur ausnahmsweise in Anspruch genommen.

Von den einheimischen Stechern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts mögen die fruchtbarsten hier genannt werden.

Fast ein Jahrhundert haben mehrere Mitglieder der Familie Fritzsch eine Art Monopol für die Bildnisstecherei in Hamburg innegehabt. Doch war keiner von ihnen ein irgendwie hervorragender Künstler, und ihre Werke halten mit den lithographierten Bildnissen Speckters, Hornemanns und Graupensteins keinen Vergleich aus, von denen der Aldenrath und Gröger ganz zu geschweigen. Man muss sie mehr als geschickte Handwerker ansehen.

Sie haben jedoch das Verdienst, nach älteren Vorlagen, die bis ins sechzehnte Jahrhundert zurückreichen, eine Reihe

historisch nicht unwichtiger Bildnisse aufbewahrt zu haben, während die Originale, nach denen sie arbeiteten, längst verschwunden sind.

Der Stammvater war der 1695 in Sachsen geborene Christian Fritzsch, der schon von 1719 ab in Hamburg thätig war

CHARLES TOWNLEY 1790
SENATOR NICOLAUS G. LÜTKENS
KUPFERSTICH NACH SCHADE

J. G. HUCK
BILDNIS DES DOMHERRN MEYER
SCHABKUNST – NACH ANTON GRAFF

und bis zu seinem im Jahre 1769 erfolgten Tode mehr als zweihundert Blätter gestochen hat. Er war ein Schüler des Leipziger Stechers Bernigeroth. Gelernt hat er jedoch ausser der geschickten Technik nicht viel. Er lebte in Schiffbek bei Hamburg, wo ihm ein Herzog von Holstein-Gottorp, Grossfürst von Russland, dessen Hofkupferstecher er sich nennen durfte, Haus und Garten eingeräumt hatte. Er war der hauptsächlichste Stecher Dennerscher Bildnisse, und diese Arbeiten gehören zu seinen besten Werken. Ein Teil seiner Arbeiten gehört zu der Gattung von Gelegenheitsblättern, aus der sich in unserm Jahrhundert die die Zeitgeschichte darstellenden illustrierten Zeitungen entwickelt haben. So gleich sein erstes Werk aus Hamburger Zeit, das Mahl der Bürgerkapitäne von 1719, die Abbildung der Feuerwerke bei der Krönung Karls VII. und Franz I., die Prospekte der Häuser des neuen Walls, der »Prospekt der Gegend des Hamburger Berges, woselbst im Monat Juni 1734 von dem Altonaer Pöbel ein Wirtshaus spoliiert wurde«, Prospekt des Billwärders bei Hamburg, perspektivische Ansicht des Schlosses und Schlossgartens von Ploen, eine Ansicht des Gutes Jarsbeck von Sonnin.

Christian Fritzsch hatte zwei Söhne, die seine Schüler und Nachfolger wurden. Christian Friedrich Fritzsch begann seine Thätigkeit schon als Knabe, wie ein in seinem fünfzehnten Lebensjahre 1734 gestochenes Bildnis seines Vaters aussagt. Auf dem Bildnisse des Fechtmeisters Kuhn nennt er sich Acad. Goetting. Sculptor. Er soll vor 1774 gestorben sein.

Sein jüngerer Bruder Johann Christoph Gottfried Fritzsch soll 1802 oder 1803 in St. Georg im Elend gestorben sein. Er hatte in Amsterdam gearbeitet und hat ausser Illustrationsblättern zu Langermanns Münz- und Medaillenvergnügen etwa fünfzig Bildnisse gestochen, die zum Teil in der ornamentalen Umrahmung nicht ohne Geschmack sind, wie das des Broderus Pauli.

Andreas Stöttrup (s. d.), der am Ende des achtzehnten und im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts bei uns arbeitete, hat sich seine eigenen Ausdrucksmittel geschaffen. Dies gilt in noch höherem Grade von Johann Friedrich Faber, der um 1810 an seine Stelle trat.

Als vielseitig begabte Natur hat er sich auf allen Gebieten der Malerei versucht und daneben eine angesehene Stellung durch seine Bildnisse in Aquatinta erworben. Er war in Hamburg, wo er 1778 geboren wurde, ein Schüler des Malers und Kunsthändlers Waagen, Vaters des berühmten Kunstforschers und Direktors der Berliner Gemäldegalerie. Nach einem Studienaufenthalt in Dresden und Prag ging er über Wien nach Rom. An diese Epoche erinnert das ehemalige Altarblatt der Katharinenkirche: Lasset die Kindlein zu mir kommen, das heute an der Nordwand hängt. Auf diesem Gebiete fand er, wie alle, die denselben Weg eingeschlagen hatten, nach seiner Rückkehr in Hamburg keinen Boden und musste sich dem Bildnisfach zuwenden. Im Jahre 1816 ging er wieder nach Italien, wo er elf Jahre thätig war und sich der Landschaft zuwandte. Ansichten aus Italien finden sich im Besitz ham-

burgischer Familien nicht selten, u. a. im Abendroth-Berkefeldschen Hause. Später wirkte er in Hamburg als Lehrer an den Schulen der Patriotischen Gesellschaft und fand daneben als Bildnismaler Beschäftigung. Das Künstlerlexikon nennt aus dieser Zeit die Bildnisse des Baron Vogth und des Pastors Weltmann.

QUENEDEY
BILDNIS
RADIERUNG UND AQUATINTA
GRÖSSE DES ORIGINALS:
MINIATURFORMAT

Seine Thätigkeit als Aquatintist fällt vor die Zeit seines zweiten italienischen Aufenthalts. Als er gegen Ende der zwanziger Jahre zurückkehrte, war die Lithographie im Bildnisfach die Alleinherrscherin. Unter seinen Bildnissen in Aquatinta ist das der Dichterin Christine Westphalen nach W. Tischbein (s. d.) die beste Leistung. Es giebt das jetzt im Besitz der Kunsthalle befindliche Gemälde sehr feinfühlig wieder.

Um 1810 führte er eine Anzahl wirkungsvoller Bildnisse zum Teil grössern Formates aus. Er bediente sich dabei eines malerisch sehr entwickelten Aquatintaverfahrens und setzte das Bildnis mit kräftigen Tönen in eine hellere Umrahmung, die wie eine Platte farbigen Marmors wirkte. Die Bildnisse von Büsch und Gurlitt sind besonders hervorzuheben. Seine kleineren Bildnisse erinnern an Quenedey.

* * *

Ob Kupferstich, Schabkunst, Aquatinta und Radierung im Bildnisfach bei uns wieder aufleben, wird davon abhängen, wie weit eine künstlerische Kraft sie sich als Ausdrucksmittel dienstbar zu machen im stande sein wird. Dass sie von dem Moment an, wo sie dem Kunstfreund annehmbar erscheinen,

Boden finden, dürfte kaum zweifelhaft sein. Versuche sind bereits wieder im Gange, seit die Kunsthalle zum Gebrauch für die einheimischen Künstler eine Kupferdruckpresse aufgestellt hat.

Aber es ist nicht denkbar, dass sich in Hamburg die Bildnisradierung oder der Bildnisstich aufs neue einbürgert, wenn nur die Künstler sich dafür interessieren. Diese vornehmen Techniken können erst gedeihen, wenn der Besteller auftritt und in seinem Gefolge der Sammler. An hervorragenden Männern, deren Bildnis Vielen als Wandschmuck willkommen wäre, fehlt es nicht. Der gegebene Ansatzpunkt ist jedoch das Pastorenbildnis, nach dem zur Zeit der Konfirmation alljährlich ein grosser Bedarf herrscht. Hier könnte auch ein Kunsthändler sehr wohl sich eine Aufgabe stellen.

# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

## I. HELIOGRAVÜREN


Zwischen Seite

Denner, Balthasar:
- Senator Paridom Coldorf . . . . . 88 u. 89
- Brautbildnis . . . . . 104 u. 105

Elliger, Ottomar:
- Damenbildnis . . . . . 64 u. 65

Graat, B.:
- Herren aus der Familie Willinck . . . . . 80 u. 81

Jacobs, Jurian:
- Astronom Voigt . . . . . 24 u. 25

Kindt, David:
- Senator Rudolph Amsinck . . . . . 8 u. 9
- Elisabeth Amsinck, geb. de Hertoghe . . . . . 16 u. 17

Luhn, J.:
- Bildnis eines Astronomen . . . . . 40 u. 41
- Die Familie des Meisters . . . . . 48 u. 49

Paulsen, A.:
- Senator Joachim Coldorf . . . . . 136 u. 137

Scheits, Matthias:
- Bildnis einer Dame . . . . . 56 u. 57

van der Smissen, Dominicus
- Der Dichter Hagedorn . . . . . 120 u. 121

1. Miniaturentafel . . . . . 160 u. 161

Bossi, D.:
- Bildnis eines Herrn

Denner, Balthasar:
- Herr Sillem

Suhr, Christopher:
- Bildnis eines Herrn

Unbekannter Künstler:
- Fräulein von Winthem

Zwischen Seite

2. Miniaturentafel . . . . . 168 u. 169

Aldenrath:
Bildnis eines Herrn
Bouvier:
Fräulein Surleau
Frau Surleau
Unbekannter Meister:
Frau Caroline Gerste

## II. TEXTILLUSTRATIONEN

Aldenrath: Seite
Bildnis einer jungen Frau . . . . . 168
Barckhan, J. H.:
Miniaturbildnisse . . . . . 170
Denner, Balthasar:
Der Dichter Brockes . . . . . 3
Drei Kinder von Brockes . . . . . 133
Die Karschin . . . . . 134
Knabenbildnis . . . . . 135
Bildnis eines Herrn . . . . . 139
Miniaturen . . . . . 166. 167
Denner, Jacob:
Balthasar Denner und seine Familie . . . . . 144
Dirksen, J.:
Pastor Jacobus Reneccius . . . . . 7
Dittmers, Gerdt:
Pastor Petkum . . . . . 104
Eckhardt, L.:
Der Lehrer J. H. Röding . . . . . 51
Eggebecken, Maria:
Syndicus Johannes Schlüter . . . . . 148
Fritzsch, C.:
Bildnis eines Kaufmanns . . . . . 11
Heinrich Peter Kentzler . . . . . 177
Syndicus Richey . . . . . 178
Galli, Elias:
Bildnis eines Ratsherrn . . . . . 113

Seite

Graupenstein, Wilhelm:
Frau Kirchner . . . . . 59
Gröger:
Physicus Jacob Mumsen . . . . . 55
Hamburgischer Meister von 1435:
Adolph von Schauenburg . . . . . 74
Derselbe, als Mönch im Sarge . . . . . 76
Hamburgische Miniaturmaler:
Senator Gerhard Schott . . . . . 162
Oberalter Paul Amsinck . . . . . 164
Holländischer Meister:
Rudolph Amsinck . . . . . 28
Anna Amsinck . . . . . 29
Huck, J. G.:
Domherr Meyer . . . . . 181
Hulle, Anselmus von:
Syndicus Broderus Pauli . . . . . 33
Kindt, David:
Ditmar Kohl . . . . . 93
Gertrud Moller . . . . . 97
Lehmann, Leo:
Selbstbildnis . . . . . 169
Löhr, C. F.:
Der Kaufmann Berend Roosen . . . . . 15
Passe, Simon de:
Kaufmann Johannes Braem . . . . . 43
Paulsen, Anton:
Kaufmann Tönnies . . . . . 151
Nicolaus Schuback . . . . . 152
Quenedey:
Bildnis . . . . . 183
Scheits, Matthias:
Bildnis eines Rabbiners . . . . . 117
Pastor Winckler . . . . . 121
van der Smissen, Dominicus:
Selbstbildnisse . . . . . 19. 145. 146
Meta Moller . . . . . 147
Speckter, O.:
Hamburger Ruderklub, 1841 . . . . . 23
Christine Westphalen . . . . . 67

Seite

Stein, Theodor Friedrich:
Der Kaufmann Pierre His . . . . . 13
Herm. Samuel Reimarus . . . . . 47
Studie zum Bildnis von Professor Wolff . . . . . 156
Steinfurth, Hermann:
Ernst Harzen . . . . . 63
Sturheld, F.:
Canonicus Eberhard Möller . . . . . 37
Townley, Charles:
Senator Nic. G. Lütkens . . . . . 180
Unbekannte Meister:
Äpinus . . . . . 81
Lindenbrogius . . . . . 91
Wagner, C. A.:
Senator Jacob Langermann . . . . . 5
Wichmann, Joachim:
Pastor David Klug . . . . . 176

# VERZEICHNIS DER DARGESTELLTEN


| | | Seite |
|---|---|---|
| Amsinck, Anna | | 29 |
| Amsinck, Elisabeth, geb. de Hertoghe | zw. 16 u. | 17 |
| Amsinck, Rudolph, Senator | zw. 8 u. 9. | 28 |
| Amsinck, Paul, Oberalter | | 164 |
| Äpinus | | 81 |
| Becceler, Ludewig, Bürgermeister | | 166 |
| Brockes, B. H. | 3. | 167 |
| Brockes, Drei Kinder von | | 131 |
| Braem, Johannes | | 43 |
| Claen, Joachim, Bürgermeister | | 166 |
| Coldorf, Joachim, Senator | zw. 136. u. | 137 |
| Coldorf, Paridom, Senator | zw. 88 u. | 89 |
| Denner, Balthasar Denner und seine Familie | | 144 |
| Gerste, Frau Caroline | zw. 168 u. | 169 |
| Hagedorn, Der Dichter | zw. 120 u. | 121 |
| Harzen, Ernst | | 63 |
| Karschin | | 134 |
| Kentzler, Heinrich Peter | | 177 |
| Kirchner, Frau | | 59 |
| Klug, David, Pastor | | 176 |
| Kohl, Ditmar | | 93 |
| Langermann, Jacob, Senator | | 5 |
| Lehmann, Leo | | 169 |
| Lindenbrogius | | 91 |
| Luhn, Die Familie des Meisters | zw. 48 u. | 49 |
| Lütkens, Nic. G., Senator | | 180 |
| Meyer, Domherr | | 181 |
| Moller, Gertrud | | 97 |
| Moller, Meta | | 147 |
| Möller, Eberhard | | 37 |
| Mumsen, Jacob | | 55 |

Seite

Pauli, Broderus . . . . . 33
Petkum, Pastor . . . . . 104
Reimarus, Herm. Samuel . . . . . 47
Reneccius, Jacobus, Pastor . . . . . 7
Richey, Syndicus . . . . . 178
Roosen, Berend . . . . . 15
Röding, H. . . . . 51
Ruland, Rütger, Bürgermeister . . . . . 167
Schauenburg, Adolph von . . . . . 74
Derselbe, als Mönch im Sarge . . . . . 76
Schlüter, Johannes, Syndicus . . . . . 148
Schlüter, Johann, Bürgermeister . . . . . 167
Sillem, Jacob, Ratsherr, † 1584 . . . . . 166
Sillem, Jacob, Ratsherr, † 1693 . . . . . 166
Sillem, Nicolaus, Ratsherr, † 1659 . . . . . 167
Sillem (Miniatur) . . . . . zw. 160 u. 161
Schott, Gerhard, Senator . . . . . 162
Schuback, Nicolaus . . . . . 152
van der Smissen, Dominicus . . . . . 19. 145. 146
Surleau, Fräulein . . . . . zw. 168 u. 169
Surleau, Frau . . . . . zw. 168 u. 169
Tönnies, Kaufmann . . . . . 151
Voigt, Astronom . . . . . zw. 24 u. 25
Westphalen, Christine . . . . . 67
Willinck, Herren aus der Familie . . . . . zw. 81 u. 82
Winckler, Pastor . . . . . 121
Winthem, Fräulein von . . . . . zw. 160 u. 161
Wolff, Professor . . . . . 156

# ALLGEMEINES NAMEN-REGISTER


Abendroth 33, 183.
Äpinus 25, 81, 82.
Aldenrath 30, 32, 34, 51, 129, 168.
Alix 179.
Amama 142.
Amélie, Königin 37.
Amsinck 27—29, 84, 93, 94, 152, 153, 163, 164.
Andersen, J. 146.
Appelmann, G. 106.
Ardell 158.
Averdieck, E. 26.

Bach, J. S. 125.
Backer, A. 107.
Barkhan, J. H. 169, 170.
Bause 122.
Becceler, L. 166.
Behrens sen., E. 123.
Bennigsen 28.
Berenberg-Gossler, v. 84.
Berge, P. v. d. 110.
Berkefeld 183.
Bernigeroth 3, 181.
Bielefeld 155.
Biow 170.
Bismarck 66.
Blesendorf 110.
Blois, A. de 110.
Bloteling, A. 104.
Bode, W. 115, 116.
Böcklin 53, 54, 63, 71.
Bossi, D. 165.
Bostelmann 87.
Bouvier, P. L. 165, 169.
Brinckmann, J. 118.
Brockes 3, 30, 49, 50, 133, 137, 138, 140, 167.
Bülau 57.
Büsch 183.

Champagne, Ph. de 106.
Chapu 61.
Chodowiecki 127, 129.
Chrysander, F. 118.
Claen, J. 167.
Coldorf 136, 153.
Colquhoun 29.
Cornelius 71.
Cranach 47, 69, 80, 81.
Cuyp, B. 116.

Dedeken, G. 90.
Degas 53.
Denner, B. 3, 17, 24, 49, 103, 127, 132—143, 145, 146, 148—150, 153, 154, 158, 161, 164, 166, 167, 181.

Denner, J. 143, 144.
Detroy 45.
Dietrich 43.
Dirksen, J. 7, 178.
Dittmer, G. 88, 103, 104.
—, H. 105, 106.
Dürer 39, 85.
Dyck, v. 17, 35, 40, 92, 106.

Eckhardt 51, 110, 115.
Eggebecken, M. F. 24, 127, 148, 161, 164.
Ehlers 119.
Ehrenreich 103.
Elisabeth, Kaiserin 143.
Elliger d. Ä., O. 123.
— d. J., O. 124.
Erenstral, v. 126.
Eyck, J. v. 17, 36, 74.

Faber 178, 182.
Fabritius, J. A. 110.
Falk, J. 104.
Ferg, F. de P. 49, 138.
Fiquet 122.
Folkema 155.
Fournier 179.
Franz I. 181.
Friedrich der Grosse 85.
Friedrich III. 105.
Frimmel, T. v. 93.
Fritzsch, C. 5, 11, 13, 47, 69, 148, 149, 155, 158, 177—181.
—, C. F. 179, 182.
—, J. C. G. 15, 179, 182.
Fuchs 69.
Füssli 105.

Gaedechens, O. C. 82, 106, 112, 141, 144—146, 165.
Galli, Elias 112, 113.
Gensler, G. 56.
—, J. 162.
—, M. 70, 71, 103, 129, 162.
Georg, Sankt 76, 78, 123.
Gerste, Frau C. 168.
Glitza 116.
Glüenstein, A. 162, 169.
Goethe 35.
Goldschmidt, Dr. A. 78.
Gole, J. 121.
Graat, B. 27.
Graff 127, 129, 169, 179, 181.
Graupenstein 30, 31, 34, 59, 179.
Greve, J. 178.
Gröger 30—32, 34, 51, 55, 129, 168.
Gurlitt 183.

Haelweg, A. 106.
Hagedorn 145, 146.
Hals, F. 12, 115, 136.
Hardorff 169.
Harzen, E. 63.
Heinrich der Heilige 75.
Heintze 100.
Hensbergen, H. v. 104, 110, 112.
Heye 118.
Hickel 179.
His, P. 13, 155, 157.
Hogenberg, F. 178.
Holbein, H. 17, 39, 82, 85, 160.
Hornemann 31, 179.
Houbraken 155.
Huck, J. G. 179, 181.
Hülsenbeck 53, 54.
Hulle, A. v. 33.
Huysum, v 132.

Isselburg, B. 104.
Issenburg, Frau v. 168.

Jacobsen, J. 88, 99—101, 109, 125, 126, 156, 157.
Janibal, W. 103.
Jode, P. de 33.
Jordaens 115.
Josephine, Kaiserin 37.
Juel, J. 128.

Kamphus, H. 176, 178.
Karl VI. 142.
Karl VII. 181.
Karschin, Die 134, 137.
Kauffmann, H. 5, 129.
Kellinghusen, Dr. A. H. 141, 164.
Kentzler, J. 177.
Kilian, L. 110.
Kindermann, A. 57.
Kindt, D. 88, 90—93, 95—97.
—, J. 92.
Kirchner, Frau 59.
Kloekker 126.
Klopstock 179.
Klug, D. 176, 178.
Kneller, G. 17, 124, 125.
Koch, J. A. 169.
Kohl, D. 93, 95—97.
Konewka, P. 173.
Krüger 66.
Kruse, J. E. 155.

Laar, Pieter de 115.
Laegh, W. v. de 106.
Lairesse, G. 124, 158.
Langermann, J. 5.
Lehmann, H. 169.
—, L. 169.
—, R. 169.
Leibnitz 122.
Lely 17.
Lemoine 158.
Liebermann 26, 63, 66.
Lindenbrogius 90, 91.
Lionardo 86.
Löhr, C. F. 15.
Ludwig XIV. 37, 50, 116.
Ludwig XV. 38, 171.
Ludwig XVI. 40.
Lüders, D. 158, 178.
Lütkens 179, 180.
Luhn 48, 88, 89, 98, 103, 101, 109 bis 111, 125, 156, 157.

Makart 36, 43, 45.
Mander, K. van 115.
Manet 53, 54.
Marquard, Peter 125.
Martens 33.
Mattheson 103, 122.
Mauritius 104.
Mecklenburg, R. 103, 104.
Menzel 63, 71.
Meyer, A. O. 165, 168, 179, 181.
Michelangelo 86.
Milde 62, 162.
Möller, E. 37.
Möhring 57, 120.
Moller, G. 47, 48, 93, 96—98.
—, M. 147.
Moltke 66.
Moro 17.
Müller, J. 104.
Mumsen, J. 55.
Muscher, M. v. 124.
Mutzenbecher, M. 149.

Nagler 114.

Oeser 129.
Oldach, J. 54, 56, 62, 162.
Olde, H. 26.
Oppenheim, Frau M. 163.
Ostade 115.
Overbeck 56, 70.

Pauli, B. 33
Paulsen, A. 127, 150—154.
Peiffer, J. F. 159.
—, J. J. 159.
Petersen 26, 66.
Petkum 103, 104.
Pontoppidan 26.
Preissler 105.

Quadal 50, 51, 165, 169.
Quenedey 176, 179, 183.

Raffael 86, 123.
Rapp 68.
Raspe 122.
Reimarus, H. S. 45, 155.
Reinken, J. A. 125.
Rembrandt 2, 40, 41, 43, 45, 56, 86, 92, 100, 115, 117.
Reneccius, J. 7.
Rentzel 33, 103.
Richey 25, 26, 157, 158, 178.
Röding, J. H. 51.
Romstedt, C. 106.
Roosen, Kaufmann B. 15.
—, Pastor 50, 141.
Rubens 17, 35, 41, 43, 92, 115.
Ruland, R. 149, 167.
Rundt, J. 158.
Runge, P. O. 16, 53, 54, 62, 109, 173.
Ruysch, R. 132.

Schade 179, 180.
Schauenburg, A. v. 46, 47, 74—78.
Scheits, A. 114, 121, 122.
—, H. 103, 122.
—, M. 48, 49, 83, 88, 88, 103, 114 bis 121.
Schlie 73, 137.
Schlüter, J. 148, 149, 167.
Schneider 57.
Schongauer 86.
Schott, G. 162, 163.
Schröder, G. 103.
Schuback, N. 152, 153.
Schütz 69.
Schuppen, v. d. 49, 138.
Schweiten, J. 106.
Seghers, D. 123.
Silhouette 171.
Sillem 164.
—, J. 166.
—, J. 166.
—, N. 167.
v. d. Smissen, D. 47, 49, 127, 144 bis 147, 161.
Snyders, F. 99.
Sonnin 181.
Speckter, E. 54—56, 62, 70, 71, 103.
—, O. 30, 31, 56, 62, 67, 70, 103, 129, 162, 179.
—, Frau O. 163.
Staphorst 46.
Stein, J. F. 13, 47, 155—157.
Steinfurth, H. 57, 63.
—, S. v. 25.
Stelzner, C. F. 170.
Stern 120.
Stöttrup, A. 51, 62, 173, 182.
Sturheld, F. 37.
Suhr 51, 168.
Surleau, Frau 165.

Tamm, F. W. 49, 138, 141.
Tassius, J. A. 101.
Teniers 115.
Thoma 63.
Thomas a Becket 77.
Timmermann, F. 69, 80—82.
Tintoretto 106.

Tischbein 28, 51.
—, J. 56.
—, W. 169, 183.
Tizian 86.
Tönnies 151, 153.
Townley 179, 180.
Tuxen 26.

Uhde 63.
Uffenbach 43.

Valois 36.
Versmann 26.
Voght 183.
Voigt, H. 101, 102.
Vorwald 100.

Waagen 182.
Wagner, C. A. 5.
Wallich, J. U. de 104
Watteau 116.
Weber 141, 164.
Weitsch 169.
Weltmann 183.
Welser, P 36.
Wesselhoeft 134.
Westphalen, C. 67, 183
Weyse 136.
Wichmann, J. 176, 178
Wilhelm I. 66.
Willinck 27, 84.
Winckler, J. A. 121, 149
Woermann 129, 130
Wolff 25, 27, 155 157
Wouverman, Ph. 115.
Wustmann 154

Zacharias, M 27, 68